
QUAECUMQUE VERA









THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR .... Edith Maria GRUBER ....

TITLE OF THESIS .... Parisina und die Literatur: eine stoffgeschichtliche Untersuchung, zugleich ein Beitrag zur Ästhetik der Sünde. ....

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED .... Master of Arts ....

YEAR THIS DEGREE GRANTED .... 1975 ....



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

PARISINA UND DIE LITERATUR:
EINE STOFFGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG ZUGLEICH EIN BEITRAG ZUR ÄSTHETIK DER SÜNDE

by

EDITH MARIA GRUBER

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1975



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

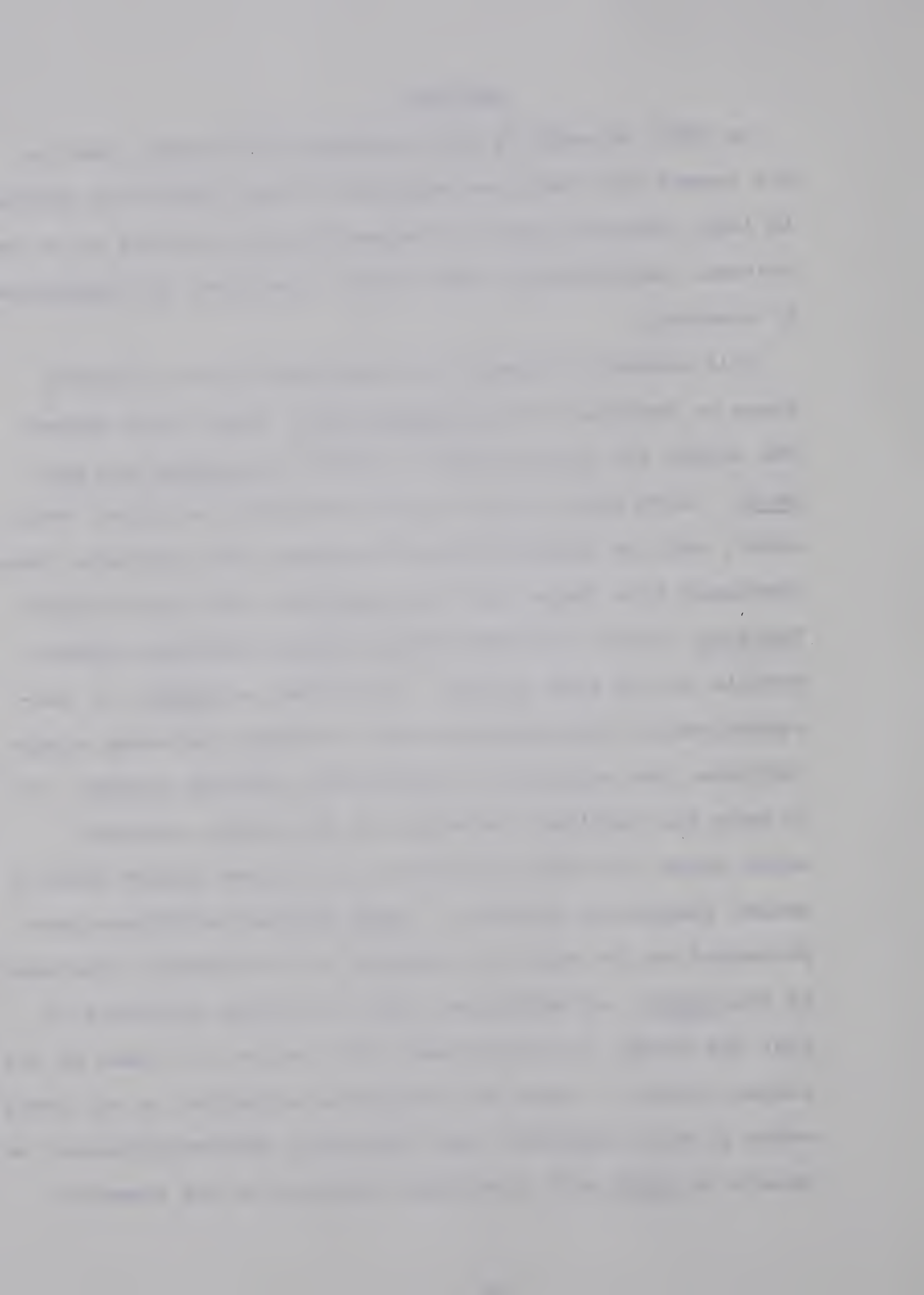
The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled PARISINA UND DIE LITERATUR: EINE STOFFGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG ZUGLEICH EIN BEITRAG ZUR ÄSTHETIK DER SÜNDE, submitted by Edith Maria Gruber in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.



ABSTRACT

In 1420, Niccolò da Este, marchese of Ferrara, took as his second wife Parisina Malatesta, twenty years his junior. In 1425, Parisina and her stepson Ugo were accused of an incestuous relationship, were tried, convicted, and immediately executed.

This domestic tragedy was transformed into a literary theme by Bandello in his *Novella XLIV*, which later became the source for Lope de Vega's tragedy *El castigo sin venganza*. Lord Byron wrote a poetic narrative entitled "Parisina", and the decadent writers Bergman and D'Annunzio later fashioned this theme into two tragedies, both also called *Parisina*, while the young Rudolf Kassner produced another novella on the same subject. The theme, or *Stoff*, is characterized by the seduction motif, whereby the woman always initiates the adulterous relationship with her stepson. It is only the negligent behaviour of the father, however, which makes the affair possible, the outcome always being a sexual father-son conflict. These central motifs are supplemented by the motif of jealousy in the dramatic treatment of the *Stoff*. An additional motif in Byron's narrative is that the bride, initially meant for the son, is taken by the father instead. Since the triangular situation in all these works is more important than individual characterization, we observe a *Stoff* with a peculiar affinity to the dramatic



form.

Although the actual situation remains the same in all these works, the conventions of the varying periods in which they were written are reflected in the motivations assigned to the characters by their authors. For the earlier authors, the adulterous relationship represents a crime against the state, since the husband, as a head of state, personifies an institution. For the modern authors, on the other hand, it is no longer the fact of adultery, but rather Parisina´s passionate love which becomes central. She is no longer a sinner deserving punishment, but rather a woman capable of such love that she sacrifices her beloved, as well as herself, to it. Through this treatment of the theme, the male figures vanish into the background. Out of an omnipotent ruler, motivated by honor and raison d´etat, emerges a sadist who punishes because of vengeance and weakness. What we observe, then, is a complete change of view: in the earlier works the adultery is considered a crime of passion, while in the later works passion becomes the justification for adultery, the transgressors being those who punish.



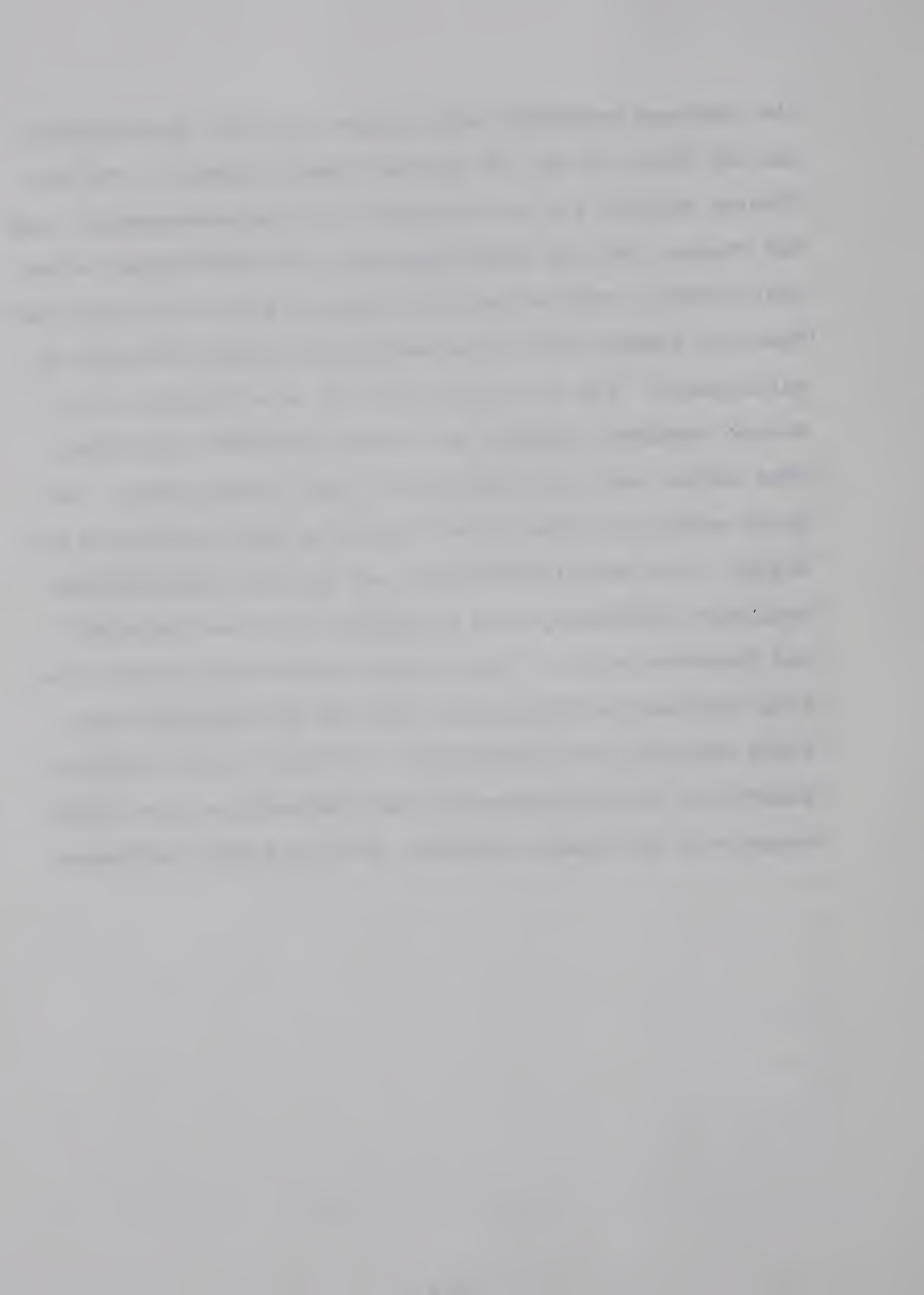
ZUSAMMENFASSUNG

Niccolò da Este, Markgraf von Ferrara heiratete 1420 in zweiter Ehe die um zwanzig Jahre jüngere Parisina Malatesta. Im Jahre 1425 wurde Parisina angeklagt, mit ihrem Stiefsohn die Ehe gebrochen zu haben. Das Paar wurde zum Tode verurteilt und das Urteil wurde auch vollstreckt.

Diese Familientragödie wurde zum literarischen Stoff als Bandello sie zum Inhalt seiner *Novella XLIV* machte. Von ihm übernahm Lope de Vega die Anregungen zu seiner Tragödie *El castigo sin venganza*. Lord Byron behandelte den Stoff in der Verserzählung "Parisina", zuletzt taucht der Stoff bei den dekadenten Dichtern auf. Rudolf Kassner schreibt eine Parisina-Novelle, Hjalmar Bergman und D'Annunzio schreiben Parisina-Dramen. Der Stoff wird durch das Motiv der Verführung, die immer von der Frau ausgeht und sich auf den Stiefsohn richtet, gekennzeichnet. Der Ehemann macht durch sein Verhalten den Ehebruch erst möglich. Der daraus folgende Vater-Sohn Konflikt ist immer sexueller Art. Zu diesen Kernmotiven tritt in den dramatischen Behandlungen des Stoffes das Motiv der Eifersucht und bei Byron finden wir zusätzlich das Motiv der Brautabnahme durch den Vater. Da die Situation, in der die Figuren sich befinden, wichtiger ist als deren Charaktereigenschaften, zeigt dieser Stoff "dramatische Affinität". An der Art, wie



die Handlung begründet wird, lassen sich die Gepflogenheiten der Zeit, in der die Dichter leben, ablesen. Für die älteren Dichter ist der Ehebruch ein Staatsverbrechen, denn der Ehemann ist als Staatsoberhaupt der Repräsentant einer Institution. Für die modernen Autoren steht nicht mehr der Ehebruch sondern die leidenschaftliche Liebe Parisinas im Mittelpunkt. Sie ist nicht mehr als eine Sünderin, die Strafe verdient, sondern die grosse Liebende, die alles, sich selbst und ihren Geliebten, ihrer Liebe opfert. Dadurch werden die männlichen Figuren in den Hintergrund gedrängt. Aus dem allmächtigen, auf Ehre und Staatsraison bedachten Herrscher, wird ein Sadist, der aus Rachsucht und Schwäche straft. Was wir also beobachten konnten, ist eine Wandlung der Ansichten: Erst ist der Ehebruch eine Sünde begangen aus Leidenschaft, am Ende ist die Leidenschaft die Entschuldigung für den Ehebruch und die Sünden werden von den andern begangen, die die Strafe verhängen.



ANERKENNUNG

Vor allem möchte ich Herrn Professor Milan Dimić für die Mühe und Geduld danken, die er zur Überwachung meiner Arbeit aufwendete. Darüber hinaus aber möchte ich ihm sagen, wie sehr ich das Verständnis und die Hilfe schätze, die er mir während meiner ganzen Studienzeit an der University of Alberta zu teil werden liess.

Ferner möchte ich Fräulein Eva Kröller danken, die die Korrekturen für mich las.

Last but not least gebührt mein Dank der guten Seele in unserem Department Frau Inge Brown, die immer Rat weiss, und darüber hinaus herzlichen Dank an alle meine Mit-Studenten, die sich geduldig die Berichte über alle Enthauptungen Parisinas anhörten.

Die Arbeit selbst widme ich meinen Kindern, die mir in jeder Hinsicht halfen, damit ich studieren und diese Arbeit schreiben konnte.



INHALTSVERZEICHNIS



I. HISTORISCHER UND LITERARISCHER STOFF

Die Chroniken der Zeit berichten nur sehr wenig über Parisina Malatesta. Mit Sicherheit weiss man nur, dass sie mit fünfzehn Jahren an den Marchese Niccolò III. von Ferrara verheiratet wurde, dass sie die zweite Frau des um zwanzig Jahre älteren Mannes war, und dass man sie fünf Jahre nach der Hochzeit, im Jahre 1425 beschuldigte, ein blutschänderisches Verhältnis mit ihrem Stiefsohn Ugo zu unterhalten. Ob das tatsächlich der Fall war, ist jedoch nicht erwiesen. Der Ehemann aber, anscheinend davon überzeugt, verurteilte das junge Paar zum Tode und das Urteil wurde auch vollstreckt.[1] Danach verschwinden die Namen Ugo und Parisina aus den Büchern der Stadt Ferrara. Auch sonst scheint man alles getan zu haben, um das Andenken an die beiden auszulöschen, denn weder ein Bild noch ein anderes sichtbares Zeichen ist uns von ihnen erhalten geblieben. Doch hat wohl gerade die Spärlichkeit der Nachrichten über Parisina und Ugo dazu beigetragen, dass sich an der Geschichte ihres Lebens die dichterische Einbildungskraft entzündete. Als Bandello rund hundert Jahre nach den Ereignissen von Ferrara Parisina zur Heldin seiner *Novella XLIV* wählte, wurden das

1) Ella Noyes, *The Story of Ferrara*, 1904, Rpt., (Nendeln: Kraus, 1970), S. 72-73.



Leben und Sterben Parisina Malatestas, das zu seiner Zeit ganz Italien erregt hatte, zum literarischen Stoff.

Es ist nun die Aufgabe der folgenden Arbeit, die seit Bandello entstandenen Parisina-Werke aufzufinden, zu beschreiben und zu interpretieren. Mit andern Worten, die Geschichte des Parisina-Stoffes bis auf unsere Zeit zu verfolgen und darzustellen.

Die ersten Hinweise auf diesen Stoff fanden wir in Bompianis Dizionario letterario,[2] sowie im deutschen Titelbuch.[3] Eine Liste der älteren Werke, die den Parisina-Stoff verwenden, stellte Cornelis Van Dam in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Lope de Vegas El castigo sin venganza zusammen.[4] Ferner wurden der Motif-Index of the Italian Novella in Prose[5] von Dominic Peter Rotunda, der Motif-Index of Folkliterature[6] von Stith Thompson, die Untersuchung von Kurt Wais über das Vater und Sohn-Motiv

2) Dizionario letterario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature, (Milano: Bompiani, 1956-57), v. 5, S. 405.

3) Max Schneider, Deutsches Titelbuch, ein Hilfsmittel zum Nachweis von Verfassern deutscher Literaturwerke, Neudruck der 2. Aufl., Berlin 1929, (Berlin: Haude und Spener, 1965), S. 489, Nr. 9.

4) Lope de Vega Carpio, El castigo sin venganza, hrsg. von C. F. A. Van Dam, (Groningen: Noordhoff, 1928), S. 99.

5) Dominic Peter Rotunda, Motif-Index of the Italian Novella in Prose, Indiana Univ. Publications. Folklore Series, 2, (Bloomington: Indiana Univ., 1942), P 282.3.

6) Stith Thompson, Motif-Index of Folk-Literature, rev. and enl. ed., 6 vols., (Bloomington: Indiana Univ. Press,



und das Werk Otto Ranks über das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage,[7] sowie die üblichen bibliographischen Werke, vor allem die Bibliographie der *Modern Language Association*[8] und die *Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*[9] eingesehen. Ausserdem wurden Goedekes *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*,[10] englische, französische, italienische und spanische moderne und retrospektive Bibliographien benützt.[11]

1955-58), T 418.

7) Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, (Leipzig: Deuticke, 1912).

8) *MLA International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures*, (New York: Modern Language Association of America, 1957-72).

9) *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1945-1973, hrsg. von H. W. Eppelsheimer und C. Köttelwesch, (Frankfurt am Main: Klostermann, 1957-74).

10) Karl Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, (Dresden: Ehlermann; Berlin: Akademie Verlag, 1884-1959).

11) U. a. : Günter Albrecht und Günther Dahlke, *Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 3 Bde., (Berlin: Volk und Wissen, 1969-71). David W. Foster and Virginia Ramos Foster, *Manual of Hispanic Bibliography*, U. of Washington Publications in Language and Literature, 18, (Seattle: U. of Washington Press, 1970). Otto Klapp, *Bibliographie zur französischen Literaturwissenschaft*, 1956-72, (Frankfurt am Main: Klostermann, 1960-73). Pierre Langlois et André Mareuil, *Guide bibliographique des études littéraires*, (Paris: Hachette, 1965). *Romanische Bibliographie*: Supplementheft zu ... der *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1909-66, (Halle: Niemeyer, 1923-43; Tübingen: Niemeyer, 1957-72). José Simón Díaz, *Manual de bibliografia de la literatura española*, (Barcelona: Gili, 1963). Hugo P. Thieme, *Bibliographie de la*



Wichtiger jedoch als die Zusammemstellung der literarischen Beispiele, die sich nur als zeitraubend erwies, war es aber, eine gültige literaturwissenschaftliche Grundlage für eine Untersuchung dieses Stoffes zu finden, denn stoffgeschichtliche Arbeiten begegnen auch heute noch, zehn Jahre nach Troussons "Plaidoyer pour la Stoffgeschichte" immer wieder Vorbehalten und abschätzigen Beurteilungen.[12] Deshalb sieht sich Adam John Bisanz veranlasst, von jedem, der sich mit Stoffgeschichte beschäftigt, wenn auch als "absurde Pflichtübung", eine angemessene Verteidigung seines Vorhabens zu verlangen, noch ehe dieses begonnen worden ist.[13]

Diese Forderung erscheint uns in unserem Falle nicht als überflüssig, da es sich sogar nicht um einen der grossen berühmten Stoffe handelt, sondern nur um einen, der am Rande der Stoffgeschichte angesiedelt ist--Elisabeth Frenzel erwähnt ihn in ihrem Werk Stoffe der Weltliteratur nicht einmal[14]--und ausserdem sind die Werke, die diesen Stoff verwenden, mit einer einzigen Ausnahme--Lope de Vegas Tragödie El castigo sin venganza--nicht sehr be-

littérature française de 1800 à 1930, 3 vols., (Paris: Droz, 1933).

12) Raymond Trousson, "Plaidoyer pour la Stoffgeschichte", Revue de Littérature Comparée, 38 (1964), S. 101-14.

13) Adam John Bisanz, "Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie", DVjs., 47 (1973), S. 149.

14) Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 3. Aufl.,



kannt.

Wenn aber Bisanz von der Pflichtübung der Verteidigung einer stoffgeschichtlichen Arbeit spricht, dann meint er nicht nur den besonderen Stoff, um den es sich gerade handelt, sondern dass das Gebiet der Stoffgeschichte selbst verteidigt werden soll. Bisanz ist leider mit seinem Ruf nach Verteidigung im Recht. Wie tief eingewurzelt das Misstrauen gegenüber der Stoffgeschichte tatsächlich ist, geht daraus hervor, dass Ulrich Weisstein sich verpflichtet fühlt, den "barmherzige[n] Samariter" für die Stoffgeschichte zu spielen.[15] Die Verächter der Stoffgeschichte halten nämlich immer noch an René Welleks Aburteilung der Stoffgeschichte fest. Zusammen mit ihm wird von ihnen erklärt, Stoffgeschichte sei ausserliterarisch. Diese Auffassung hat ihren Grund darin, dass nach dem Stoff ausserhalb des literarischen Kunstwerkes gesucht wird. Als Kronzeuge wird meistens Goethe bemüht, dessen Ausspruch: "Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, ..."[16] in diesem Zusammenhang wiederholt zitiert wird. Stoff aber, den die Welt gibt, ist noch

Kröners Taschenausgabe, 300, (Stuttgart: Kröner, 1970).

15) Ulrich Weisstein, Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft, Sprache und Literatur, 50, (Stuttgart: Kohlhammer, 1968), S. 182.



kein literarischer Stoff und nur dieser ist Gegenstand der Stoffgeschichte. Von einem solchen Stoff sprechen wir erst dann, wenn wir einen bereits irgendwie "vorgeformten Stoff" oder eine "vorgeprägte Fabel" vor uns haben.[17] Dieser Stoff kann allerdings in vielen Gestalten erscheinen, als Bericht eines Chronisten ebenso gut, wie als ein schon früher durch einen andern Dichter gestaltetes Werk. So sind viele der italienischen Novellensammlungen sozusagen Vorratskammern, aus denen sich spätere Dramatiker und Romanschriftsteller ihre Stoffe geholt haben. Unsere *Novella XLIV* von Bandello ist ein Musterbeispiel dieser Art. Es hat auch Lope de Vega nicht die Archive der Stadt Ferrara nach einem Dramenstoff durchsucht, er fand den Stoff für seine Tragödie *El castigo sin venganza* in Bandellos Novellensammlung.

Wie wichtig ein solcher "vorgeprägter" Stoff ist, wusste schon Aristoteles, der den Mythos als "Grund, Herz und Seele der Tragödie" bezeichnet.[18] Was Aristoteles in seiner Poetik "*mythos*" nennt, entspricht unserem Begriff

16) J. W. v. Goethe, *Noten und Abhandlungen zum ... West-östlichen Divan*, in *Goethes Werke*, 6. Aufl., (Hamburg: Wegner, 1962), II, S. 178.

17) Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 2. Aufl., (Stuttgart: Metzler, 1966), S. 58.

18) Aristoteles, *Poetics*, translated with an introduction and notes by Gerald F. Else, (Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1970), 1450a25-b3.



des literarischen Stoffes.[19] Was für einen Stoff ein Dichter zur Gestaltung auswählt, ist selten ein Zufall, darauf hat zum Beispiel auch Harry Levin aufmerksam gemacht. Levin zeigt, dass diese Stoffwahl einen ästhetischen Entschluss darstellt, "that a writer´s choice of a subject ... an esthetic decision[20]" ist. Wir werden im Laufe dieser Arbeit nachzuweisen versuchen, dass die Wahl eines Stoffes sehr oft zugleich die Wahl der literarischen Gattung einschliesst. Wenn, wie in unserem Beispiel, Lope de Vega im siebzehnten oder wie wir sehen werden, D´Annunzio im zwanzigsten Jahrhundert ein Parisina-Drama schreiben und nicht ein Epos oder einen Roman, dann tun sie es, weil der Parisina-Stoff, den beide in Bandellos Novella vorfanden, zu dramatischer Bearbeitung anregte. Umgekehrt lässt sich auch sagen, Lope de Vega und D´Annunzio wählten den Parisina-Stoff, weil sie ein Drama und nicht ein erzählendes Werk schreiben wollten. Auf dieses enge Verhältnis von Stoff und Form wird später noch näher eingegangen werden.

Die Stoffgeschichte leistet aber mehr als ästhetische Entschlüsse zu verzeichnen und die Beziehungen zwischen

19) Johannes Vahlen, Beiträge zu Aristoteles Poetik, 2. Aufl., (Leipzig: Schöne, 1934), S. 236.
20) H. Levin, "Thematics and Criticism", in Grounds for Comparison, (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1972), S. 109.



Stoff und Form aufzuweisen. Trousson zum Beispiel sieht die Geschichtsschreibung als wichtigste Aufgabe der Stoffforschung an, wobei für ihn nicht der unter Umständen auswechselbare Stoff, sondern der durch ihn ausgedrückte Gedanke das Bedeutendste ist. Am Ende seiner Ausführungen schreibt er, dass stoffgeschichtliche Untersuchungen als "une auxiliaire et une branche de l'histoire des idées"[21] gesehen werden sollten. Das heisst, Stoffgeschichte ist Geistesgeschichte. An anderer Stelle geht Trousson so weit zu sagen, dass Stoffgeschichte "inséparable de la Geistesgeschichte" sei.[22]

Im Anschluss an Trousson überlegte Elisabeth Frenzel, was eine stoffgeschichtliche Untersuchung noch über die geistesgeschichtliche Zielsetzung hinaus erreichen könne. Sie kommt zu dem Schluss, dass

> ... die Geschichte eines bestimmten Stoffes, Motivs oder Symbols sehr wohl so angelegt werden [kann], dass sie der Erhellung eines einzigen, sie krönenden Kunstwerkes ... dient. Der Gegenstand der Stoffgeschichte ist so in keinem Falle ein ausserliterarischer.[23]

Der letzte Satz des Zitates geht an die Adresse Welleks, der, wie wir schon erwähnten, die Stoffgeschichte

21) Trousson, "Plaidoyer ... ", S. 114.
22) Trousson, Un Problème de la littérature comparée: les études de thèmes, (Paris: Minard, 1965), S. 78.
23) Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 47.



am liebsten aus der Literaturwissenschaft ausklammern möchte.

"Die Erhellung", von der Frenzel spricht, führt notwendigerweise zur Wertung von literarischen Kunstwerken, weil ja die Leistung des Dichters nicht nur im ästhetischen Entschluss, also in der Wahl des Stoffes allein beruht, sondern vor allem im "Wie" der Bearbeitung sich zeigt. Darunter verstehen wir nicht allein die literarische Gattung, in der der Stoff erscheint, sondern vor allem auch auf welche Weise der Stoff zum Träger von Symbolen und Strukturen wird, wobei zu untersuchen ist, ob der Gebrauch dieser Symbole und Strukturen für den Stoff selbst, für den Dichter, oder für eine bestimmte literarische Epoche oder Bewegung charakteristisch ist. In unserem Fall wird es sich zeigen, dass, obwohl wir immer den Parisina-Stoff vor uns haben, Lope de Vega im Barock, Byron in der Romantik und D'Annunzio und Bergman als Dichter der Dekadenz den Stoff jedesmal anders auffassen und behandeln, weil sie Menschen einer bestimmten Zeit sind, weil sich in ihren Werken nicht nur ihr persönlicher Stil, sondern Stil und Gepflogenheiten einer ganzen Epoche wahrnehmen lassen. Stoffgeschichte wird damit zur Epochengeschichte.

Weiter noch geht Harry Levin, der am Ende seiner Verteidigung der Stoffgeschichte findet, dass mit Hilfe der



> ... we may come to understand what imagination is, how it works, what it needs to work upon, how by selecting and arranging it modifies and transforms, how it enhances life by endowing it with meaning and with values.[24]

Aber auch das ist noch nicht das Ende der Leistungen der Stoffgeschichte. Wir brauchen uns nur zu überlegen, dass Stoffe ja vogelfrei sind, jeder kann sie nehmen und keiner kann sie stehlen. Wir finden einen Stoff in Italien, begegnen ihm wieder in Spanien, dann taucht er in England auf und so fort. Wenn wir, wie in unserem Falle, vom Parisina-Stoff als von einem italienischen Stoff sprechen, so meinen wir damit das Ursprungsland des Stoffes, aber nicht, dass dieser Stoff ausschliesslich in der italienischen Literatur bearbeitet worden ist. Stoffe sind nämlich nicht nur, um mit Aristoteles zu reden, "Ursprung und Seele" eines literarischen Kunstwerkes, sie sind ein Band, das diese Werke mit der Tradition verbindet und zwar nicht nur mit der Tradition der Sprache, in der ein einzelner Dichter schreibt, sondern mit der Tradition des ganzen Abendlandes. Die moderne Stoffgeschichte führt uns dazu, die Einheit des Abendlandes, die am Ende des Mittelalters verloren ging, wenigstens in der Literatur wiederzufinden.

24) Levin, "Thematics and Criticism", S. 109.



Wenn es auch möglich gewesen sein sollte, grundsätzliche Einwände gegen die Stoffgeschichte zu zerstreuen, so bleibt uns doch immer noch die Aufgabe, unseren besonderen Stoff, den Parisina-Stoff selbst zu verteidigen. Zunächst könnte man einwenden, dass es sich überhaupt nicht um einen selbständigen Stoff, sondern nur um eine Abwandlung des Phädra-, des Tristan und Isolde-, oder des Don Carlos-Stoffes handle. Diese Ansicht wird zum Beispiel von Otto Rank vertreten, der Byrons "Parisina" dem Don Carlos-Stoff zuordnet.[25]

Dazu ist zu bemerken, dass ja jeder Stoff aus mehreren Motiven besteht, die wiederholbar sind, dass aber nicht die Summe dieser Motive allein, sondern erst das Verhältnis dieser Motive zueinander, erst ihr Gefüge einen Stoff kennzeichnen. Ulrich Weisstein zeigt dies an Hand des Don Juan-Stoffes. Er sagt von diesem Stoff, dass das Motiv der Verführung als Kennzeichen nicht genüge.

> Die Verführung muss vielmehr, hundert- und tausendfach wiederholt, zum einzigen Lebensinhalt des Helden werden. Und auch dann bliebe der *plot* fragmentarisch ohne den religiösen Beigeschmack: Die Einladung des toten Komturs, die Weigerung zur Reue und die Höllenfahrt des *dissoluto punito*.[26]

25) Otto Rank, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*, (Leipzig: Deuticke, 1912), S. 119.
26) Weisstein, *Einführung*, S. 173.



Diese Einsicht Weissteins angewendet auf den Parisina-Stoff verhilft uns zu folgendem Ergebnis: Wie im Don Juan-Stoff ist auch hier das Motiv der Verführung am wichtigsten, aber diese Verführung geht immer, wie im geschichtlichen Urbild, von der weiblichen Hauptgestalt aus--es ist Eva, die den Apfel reicht--und richtet sich immer auf den Stiefsohn, der dem Alter nach der geeignetere Partner ist als der viel ältere Ehemann, der jedoch durch sein Verhalten--er vernachlässigt die junge Frau--den Ehebruch erst möglich macht. Der daraus folgende Vater-Sohn-Konflikt ist immer sexueller Art. Rechtlich wird dieser Ehebruch zwar als Inzest bezeichnet, er ist aber keiner, denn der Stiefsohn und die Stiefmutter sind ja nicht blutsverwandt. In jedem Falle aber werden die Rechte des Vaters vom Sohn verletzt und der Vater hat Grund zur Strafe oder zur Rache, was den Tod der Liebenden zur Folge hat.

Wenn wir das obenbeschriebene Motivgefüge des Parisina-Stoffes mit dem des Phädra-, Tristan und Isolde-, oder des Don Carlos-Stoffes vergleichen, dann zeigen sich wichtige Unterschiede: Phädra hat nicht die Ehe gebrochen, den Hippolyt, ihr Stiefsohn liebt sie ja gar nicht und er lässt sich auch nicht verführen. Tristan hat zwar Marke um die Frau betrogen, aber er ist in keiner Fassung des Stoffes Markes Sohn. In den Don Carlos-Dramen findet wie in Phädra kein Ehebruch statt. In den spanischen Versionen über



den Tod des Infanten Don Carlos kommt das Motiv der Liebe zwischen der Stiefmutter, sowie das der Eifersucht des Königs und seiner Rache, überhaupt nicht vor, und Schiller hat sowieso das Zerwürfnis zwischen Philip und Don Carlos ins Politische gewendet.[27)]

Dieser Unterschiede wegen, die wir gerade aufgezählt haben, sollte es doch vertretbar sein, den Parisina-Stoff als Sonderfall und nicht nur als Abart eines anderen Stoffes grösseren Umfanges zu sehen.

Trousson würde vielleicht die verhältmässig geringe Zahl der Parisina-Werke und die Verankerung und Vorformung des Stoffes in der Geschichte anstatt in der Mythologie beanstanden, empfiehlt er doch vor allem die grossen Stoffe mythischen Ursprungs zu erforschen, aber er verlangt auch Vollständigkeit in Raum und Zeit.[28)] Gerade diese Vollständigkeit kann bei der Behandlung des Parisina-Stoffes erreicht werden, da die Zahl der Werke überschaubar ist. Ausserdem ist hier die Möglichkeit gegeben, Fabelstruktur, Nebenmotive, die die Verfasser eingefügt haben, Einzelzüge, Bilder, Topoi und Metaphern mit dem Stoffganzen in Beziehung zu setzen, sowie eine gegenüberstellende Interpretation der Werke, also formale Untersuchungen durchzufüh-

27) Frenzel, _Stoff-, Motiv- und Symbolforschung_, S. 58.
28) Trousson, _Etudes_, S. 11-16.



ren, wie sie von der modernen Stoffgeschichte gefordert werden, ohne in einem Wust von unübersehbaren Einzelheiten zu ersticken.[29]

Der Parisina-Stoff wurde zwar bis jetzt noch nicht als selbständiger Stoff behandelt, doch gibt es eine Reihe von Einzeluntersuchungen zu den Werken, die diesen Stoff verwenden, wenn wir uns auch oft nur mit kurzen Hinweisen begnügen müssen, wie wir sie zum Beispiel bei Mario Praz über D'Annunzios _Parisina_ finden.[30] Das Gleiche gilt für Bandellos _Novella XLIV_. Wichtig dagegen sind zwei Arbeiten über Byrons "Parisina". Die eine schrieb William H. Marshall, die andere W. Paul Elledge. Marshall ist vor allem an dem Vater-Sohn-Konflikt interessiert, er hebt besonders die Verteidigungsrede Hugos hervor--darüber wird später noch zu sprechen sein--und sieht Parisina nur als ein Unterpfand der Männer. Sie ist für ihn nicht mehr als ein Zankapfel zwischen Vater und Sohn. Marshalls Arbeit zeigt die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der psychoanalytischen Methode der Literaturkritik.[31] Elledge widmet ein Kapitel seines Buches _Byron and the Dynamics_

29) Manfred Beller, "Von der Stoffgeschichte zur Thematologie", _Arcadia_, 5 (1970), S. 21, 28.

30) Mario Praz, _La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica_, (Firenze: Sansoni, 1966), S. 245.

31) W. H. Marshall, "Byron's 'Parisina' and the Function of psychoanalytic criticism", _The Personalist_, 42



of Metaphor dem Gedicht "Parisina".[32] Er untersucht dort die Symbol- und Bildersprache Byrons. Er kommt auf Grund seiner Untersuchungen zu dem Schluss, dass Azo die tragische Hauptfigur des Gedichtes sei.

Für Lope de Vegas Stück El castigo sin venganza gibt es seinem Rang entsprechend mehrere eingehende Untersuchungen, sowohl das ganze Stück als auch Einzelfragen von Form und Inhalt betreffend. So vergleicht Rennert in minutiöser Kleinarbeit das Autograph-Manuskript von 1631 mit der Suelta Edition von 1634.[33] Wurzbach und Gigas nehmen an, dass Lope de Vega nicht nur aus einer, sondern aus mehreren Quellen geschöpft habe.[34] Ausserdem sucht Gigas nach einer Erklärung für die Tatsache, dass das Stück zu Lopes Lebzeiten nur einmal aufgeführt wurde.[35] Die moderneren Kritiker, die sich mit El castigo sin venganza beschäftigen, haben sich darüber geeinigt, dass Lopes Quelle Bandellos Novella XLIV sei, dass Lope de Vega in der Gestaltung des Stoffes jedoch auf Konventionen zurückgehe, die

(1962), 213-23.

32) W. Paul Elledge, Byron and the Dynamics of Metaphor, (Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 1968), S. 27-34.

33) H. A. Rennert, "Über Lope de Vegas El castigo sin venganza", Zeitschrift für Romanische Philologie, 25 (1901), 411-23.

34) Wolfgang v. Wurzbach, "Lord Byrons 'Parisina' und ihre Vorgängerinnen", Englische Studien, 25 (1898), 458-64.

35) Émile Gigas, "Etudes sur quelques comedias de Lope



nicht aus dieser Quelle, sondern aus den Tragödien Senecas und aus der Dichtung Ovids stammen. Auf Lope de Vegas klassische Muster weist besonders C. B. Morris in seinem Aufsatz "Lope de Vega´s El castigo sin venganza and Poetic Tradition"[36] hin. Wer der eigentliche tragische Held und damit die Hauptperson von Lopes Drama sei, war lange Zeit eine Streitfrage. Vossler und Van Dam sehen in Cassandra die Hauptperson.[37] A. A. Parker widerlegt diese Ansicht überzeugend.[38] Menéndez Pidal, der wieder auf Lope de Vegas klassische Traditionen hinweist, schliesst sich Parkers Ansicht an. Vor allem aber rückt Menéndez Pidal die klassischen Stiefmütter, die ihre Stiefsöhne liebten, ins Blickfeld. Er schliesst seine Arbeit mit einer Betrachtung von Lope de Vegas Ehrbegriff, wie er sich in El castigo sin venganza zeigt und findet, dass diese Darstellung der Ehre auf einem mittelalterlichen Ehrbegriff beruhe.[39] Edmund Wilson sieht ebenfalls den Herzog als den

de Vega. III. El castigo sin venganza", Revue Hispanique, 53 (1921), 589-604.

36) C. B. Morris, "Lope de Vega´s El castigo sin venganza and Poetic Tradition", Bulletin of Hispanic Studies, 40 (1963), 69-78.

37) Karl Vossler, Lope de Vega und seine Zeit, (München: Biederstein, 1947), S. 260; Van Dam, Einleitung zu El castigo sin venganza, op. cit., S. 104.

38) A. A. Parker, "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age", Tulane Drama Review, 4 (1959), 42-59.

39) Ramón Menéndez Pidal, "El castigo sin venganza un oscuro problema de honor", in El. P. Las Casas y Vitoria,



tragischen Helden, aber er ist nicht sicher, ob überhaupt ein einzelner tragischer Held notwendig sei. Im Mittelpunkt von Wilsons Arbeit stehen die Widersprüche, die sich für den Duque aus seinen privaten Wünschen und aus seinen öffentlichen Pflichten ergeben.[40] Eine der jüngsten Arbeiten über den Gegenstand ist T. E. Mays " ... the Idolatry of the Duke of Ferrara", in der May versucht, das Stück als christliche Allegorie zu interpretieren.[41]

Für Bergmans Parisina und für Kassners Träumer konnten wir keine Einzeluntersuchungen nachweisen.

Eine viel grössere Schwierigkeit als fehlende oder nicht erreichbare Sekundärliteratur aber ist das Fehlen einer allgemein anerkannten Terminologie. Da aber nicht von uns entschieden werden kann, ob thème oder la donnée, thèmatologie oder thematics besser oder schlechter sind, wird für diese Arbeit die Terminologie Elisabeth Frenzels angewendet, da diese immerhin den Vorzug hat, allgemein verständlich zu sein, was schon daraus hervorgeht, dass sowohl Trousson als auch Levin die Ausdrücke "Stoffgeschichte", "Stoffe und Motive" in der Form, die in der

(Madrid: Espasa-Calpe, 1958), S. 123-52.

40) E. M. Wilson, "Cuando Lope quiere, quiere", Cuadernos Hispanoamericanos, 161-2 (1963), 265-98.

41) T. E. May, "Lope de Vega´s El castigo sin venganza: the Idolatry of the Duke of Ferrara", Bulletin of Hispanic Studies, 37 (1960), 154-82.



deutschen Literaturwissenschaft üblich ist, ziemlich oft anwenden.



II. DIE WERKE IN DENEN DER PARISINA-STOFF BENÜTZT WURDE

Der Parisina-Stoff stammt, wie wir am Anfang dieser Arbeit festgestellt haben, aus der Geschichte. Zu Grunde liegt ein Ereignis, das nach den zeitgenössischen Berichten im Jahre 1425 das Tagesgespräch von ganz Italien war. Hundert Jahre später, im Jahre 1524, taucht diese Familientragödie in einer der Novellen des Matteo Bandello auf. Bandello, der fast sein ganzes Leben an italienischen Höfen verbrachte, erzählte seine Geschichten zum Zeitvertreib. Er lässt nach und nach alle irgendwie bedeutenden Personen der italienischen Renaissance in ihnen auftreten, auch Niccolò III. von Ferrara und seine Familie.[42] Bandellos Gewährsmann, richtiger Gewährsfrau, für die Geschichte von Ugo und Parisina war Bianca da Este. Es ist durchaus möglich, dass Bandello wirklich auf diese Weise von den Ereignissen Kenntnis erhalten hat. Was Bandello nun angeblich von Signora Bianca erfuhr, erzählte er der Nachwelt in seiner _Novella XLIV_, deren ganzer Titel lautet: _Il marchese Niccolò terzo da Este trovato il figliuolo con la matrigna in adulterio, a tutti dui in un medesimo giorno fa tagliar_

42) Giovanni Carsaniga, _Geschichte der italienischen Literatur: Von der Renaissance bis zur Gegenwart_, übersetzt von Arnica Verena Langemaier, (Stuttgart: Kohlhammer, 1970), S. 22.



il capo in Ferrara.[43]

Der nächste, der diesen Stoff aufnahm, war Lope de Vega, der von Parisinas Schicksal die Anregung zu seinem Drama El castigo sin venganza empfing, das 1631 geschrieben, 1632 zum erstenmal aufgeführt wurde. Nach beinahe zweihundert Jahren, im Jahre 1816, finden wir Parisina mondscheinkühl und überirdisch schön in einer Verserzählung Lord Byrons wieder. Dieses Gedicht "Parisina" wurde zwar in England von der Kritik schlecht aufgenommen, aber dafür anderswo umsomehr bewundert. Es wurde zur Grundlage mehrerer Operntexte, von denen aber nur der Text von Felix Romani in Donizettis Vertonung sich länger auf den Spielplänen hielt. Van Dam erwähnt ausserdem das lyrische Drama Le Duc de Ferrare von Pablo Milliet, das zu einem Tageserfolg in Paris wurde, aber heute ebenfalls von den Bühnen verschwunden ist.[44] In Deutschland übersetzte Eduard Frankl das Werk Byrons[45] und Salomon Hermann Mosenthal, ein zu seiner Zeit erfolgreicher, aber heute vergessener Bühnenschriftsteller, schrieb 1865 ein Drama Parisina.[46]

43) Mateo Bandello, Tutte le opere, a cura di Francesco Flora, 3a ed., (Milano: Mondadori, 1952), I, S. 516; von nun an zitiert als Bandello, gefolgt von der Seitenzahl.

44) Van Dam, Vorwort zu El Castigo ..., S. 9.

45) Josef Nadler, Literaturgeschichte des deutschen Volkes, 4., völlig neubearb. Aufl., (Berlin: Propyläenverlag, 1938), II, S. 337.

46) Erwähnt bei Kurt Wais in Das Vater-Sohn Motiv in der



Keines, der von Byron angeregten Parisina-Werke, kann einen Platz in der Literaturgeschichte beanspruchen, doch haben diese Werke den Stoff lebendig erhalten, bis sich ein grösserer Dichter seiner wieder annahm. Dieser war der Schwede Hjalmar Bergman. Sein Liebesdrama Parisina, welches 1910 entstand, gehört zu seinen Jugendwerken. Bergman sieht die Liebe zwischen Parisina und Ugo als eine Naturmacht an, gegen die es keinen Widerstand gibt. Auf ähnliche Weise versteht D'Annunzio die Liebe Parisinas, über die er 1912 in Paris den Text zu einer Oper Parisina schrieb, die Mascagni vertonte.[47)]

Operntexte sind für gewöhnlich keine literarischen Kunstwerke und oft bleiben die Textdichter ganz unbekannt. In Italien ist man aber anderer Meinung. Dort wird "ein Opernlibretto als literarisches Kunstwerk konzipiert und gewertet," das auch unabhängig vom musikalischen Vortrag beurteilt wird.[48)] Deshalb werden libretti auch in das gedruckte Gesamtwerk aufgenommen und man ist durchaus be-

Dichtung bis 1880, (Berlin: de Gruyter, 1931), S. 57. Mosenthals Werk war für diese Arbeit nicht erreichbar, da in Nordamerika nur die New York Public Library ein Exemplar besitzt.

47) Adriano Lualdi, "Mascagni, D'Annunzio e Parisina", Qvaderni Dannunziani, 30-31 (1965), S. 63-100.

48) Theodor Elwert, Italienische Metrik, (München: Hueber, 1968), S. 146. Es gibt aber auch in der deutschen Literatur Ausnahmen, da ja auch Hofmannsthals libretti ernstgenommen werden und in seine Werke aufgenommen sind.



rechtigt, D'Annunzios Parisina ebensoviel Aufmerksamkeit zuzuwenden, wie den übrigen bisher aufgezählten Werken.

Abseits steht, weil weder Novelle noch Drama, noch Verserzählung, eigentlich keiner der literarischen Gattungen zugehörig, das Gleichnis Der Träumer des jungen Rudolf Kassner, das er während einer Italienreise im Jahre 1902 schrieb. Auf einer handvoll Seiten wird in einer eigenartig lyrisch tönenden Prosa Parisinas Geschichte von Kassner mehr angedeutet als erzählt.

Zunächst aber lassen wir Signora Bianca sprechen. Was sie weiss, stimmt bis auf Einzelheiten--Ugo ist in dieser Darstellung kein natürlicher, sondern ein ehelicher Sohn der ersten Frau Niccolòs--mit dem überein, was wir über das Paar aus den Chroniken erfahren haben. Sie schmückt jedoch ihre Erzählung mit Zügen aus, die eine sehr genaue Kenntnis der Vorgänge verraten, oder das Werk einer lebhaften Einbildungskraft sind. Die Erzählerin, eine Enkelin Niccolòs III., macht uns zunächst mit den Eigenheiten des Marchese bekannt. Sie weist auf seine diplomatischen Verdienste hin, beschreibt die Trauer des Witwers nach dem Tode der ersten Frau und schliesslich die Art und Weise, wie er sich getröstet hat. Sie vergisst auch nicht die Namen von Niccolòs Bastarden aufzuzählen. Endlich spricht sie von Ugo, einem hübschen jungen Mann, dem es nachher so übel ergeht. Das Bild, das Signora Bianca von ihrem Gross-



vater entwirft, entspricht der Beschreibung, die Aeneas Silvio Piccolomini, der Niccolò persönlich kannte, von ihm gegeben hat.[49] Wir begegnen einem klugen Staatsmann, aber auch einem Menschen, der sich selbst alles erlaubt, jedoch anderen nicht die gleichen Freiheiten zubilligt. Als Niccolò dann zum zweitenmal heiratet, das weiss Signora Bianca, geschieht das aus politischen Überlegungen. Die Braut, die er erwählte, Parisina Malatesta, ist zwar ungewöhnlich hübsch, aus einem reichen und mächtigen Hause, aber nicht mehr als fünfzehn Jahre alt. Hier vergisst nun Bandello anscheinend, dass er eine Dame von Welt erzählen lässt, denn er legt ihr Gassenausdrücke in den Mund. So wird der Marchese zum "*gallo di Ferrara*" und im weiteren Verlauf erfahren wir aufs Genaueste, wie schamlos sich Parisina benimmt, wie sie den überraschten Ugo umgarnt, bis sie erreicht, was sie will. Sie benützt Tränen und Zärtlichkeiten und beklagt sich über den Lebenswandel des Marchese, dem keine "nein" sagt, denn "*essendo signore, chi sará chegli dica di no.*"[50] Ugo weiss sich dann auch wie erwartet zu benehmen. Das Glück der beiden dauerte ungestört mehr als zwei Jahre. Da starb die Kammer-

49) Enea Silvio Piccolomini, *Historia Friderici III Imperationis*, übersetzt von Theodor Ilgen, *Monumenta*, 18, (Leipzig: Dyk, 1890), II, S. 133-35.
50) Bandello, S. 519.



frau, die eingeweiht war und die die Liebenden bewachte. Ein Kammerherr Ugos erfuhr von den Vorgängen, er unterrichtete Niccolò und half ihm, die beiden zu belauschen, ohne selbst gesehen zu werden. Wenige Stunden später wurden Ugo und Parisina verhaftet und jeder für sich in einem Turm eingekerkert. Drei Tage danach fand die Hinrichtung statt. Ugo bereute zuvor seine Sünden, bat den Vater um Verzeihung und starb ausgesöhnt mit Gott. Anders Parisina. Sie weigerte sich zu beichten und zeigt bis zuletzt keinerlei Reue. Sie starb unversöhnt und ohne Sakramente. Die Körper der Toten wurden aufgebahrt und mit dem Pomp, der ihrem Range zukam, gemeinsam bestattet. Soweit Signora Bianca.

Merkwürdigerweise wird Parisina, die doch sicherlich die Hauptperson der Novella ist, niemals mit ihrem Namen genannt. Sie wird als "una figliuola del signor Carlo Malatesta"[51] eingeführt und nachher ist sie "la marchesana" oder einfach "ella". Es ist auch nicht notwendig, ihr einen besonderen Namen zu geben, denn die Marchesana verhält sich doch nur so, wie es das Weib unter solchen Umständen eben sehr oft tut. Wie wichtig Parisina aber in Wirklichkeit ist, geht daraus hervor, dass sie die einzige

51) Bandello, S. 417.



Person ist, deren Reden im Laufe der Erzählung wörtlich mitgeteilt werden, die Ausserungen der andern dagegen werden gar nicht beachtet, nur was sie getan haben wird überliefert. Aber nicht nur werden Parisinas Worte genauestens wiedergegeben, ihr Gespräch mit Ugo, genauer die Verführung Ugos durch Parisina, bildet auch die Mitte und den Höhepunkt der Novella. Obwohl Bandello nichts zu beschönigen versucht, wirbt er offenkundig um Verständnis für Parisinas Verhalten. Wenn wir von der Verführungsszene zum Anfang zurückgehen, dann verstehen wir auch, warum sich Bandellos Erzählerin so lange mit der Beschreibung der staatsmännischen Erfolge des Marchese aufgehalten hat, warum sie sich soviel Zeit nahm, seine Seitensprünge aufzuzählen. Die Zuhörer-Leser sollen einsehen, dass Parisina Grund genug zur Klage hatte. Da aber ihr Ehemann zugleich das Staatsoberhaupt war, legte seine Zeit an ihn andere Masstäbe an. Nun war aber auch Parisina keine gewöhnliche Ehefrau, sondern zugleich die erste Dame von Ferrara. Ihr Verhalten war aber nicht so, wie man es von einer Marchesana erwarten konnte. Als vernachlässigte Frau war sie im Recht, als Marchesana von Ferrara dagegen war ihr Benehmen würdelos, und schlimmer noch, sie bereut am Ende nichts und sieht ihre Fehler nicht ein. Sie zeigt aber doch eine gewisse Grösse, wenn sie bereit ist, die Strafe allein auf sich zu nehmen und nur für Ugo bittet, denn immer wieder



sagt sie:

> ... come ella sola era consapevole e quella che il conte Ugo aveva ingannato onde degno era che alla sola dela commessa sceleraggine fosse punita.[52]

Ugo ist als Partner Parisina nicht gewachsen, der künftige Herrscher ist ein schwächlicher Charakter, der sich verführen lässt. Der Marchese dagegen entpuppt sich zuletzt als ein recht robuster Mensch, denn wir hören, dass er ein drittesmal heiratet, diesmal wird der Name der Braut genannt, es ist Ricciarda di Saluzzo. Sie hat mehrere Kinder und einer ihrer Söhne ist der Vater von Signora Bianca. Der Marchese änderte anscheinend im Alter seinen Lebenswandel und die Welt, deren Ordnung durch Parisina gestört worden war, ist wieder im Lot.

Es ist zu verstehen, dass Lope de Vega von Bandellos _Novella_ angesprochen wurde, fand er doch eine psychologisch begründete, wirklichkeitsgetreu erzählte Handlung, die sich zu dramatischer Bearbeitung geradezu anbot. Ob Lope de Vega das Werk Bandellos im Original benützte oder die spanische Übersetzung der französischen Bearbeitung von Bouistan und Belleforest oder auch beides,[53] ist für

52) Bandello, S.523.
53) _Historias tragicas exemplares de Pedro Bouistan y Francisco de Belleforest_, Valladolid 1603, die französische Version war von 1559-1568 erschienen, erwähnt als



unsere Untersuchung deshalb nicht so wichtig, da Lope de Vega auf jeden Fall den Stoff in eine nur ihm eigene Form umprägte, indem er neue Motive hinzufügte, denn die Novellenhandlung, die er bei Bandello oder auch bei Belleforest vorfand, hätte höchstens einen Einakter ergeben. Dagegen ist wichtig, wie wir sehen werden, dass Lope de Vega abweichend von Bandello, aber dafür historisch getreu, einen natürlichen an Stelle eines ehelichen Sohnes auftreten lässt. Sonst aber begegnen wir wie bei Bandello dem liederlichen Fürsten und der lebenshungrigen jungen Frau, die mit dem Stiefsohn ein leichtes Spiel hat. Nur die Namen haben sich geändert. Der Marchese wird zum Herzog Luis de Ferrara,[54] die Marchesana erhält einen Namen, sie heisst nun Casandra und Ugo wird zum Conde Federico. Diese Änderungen und die Erfindung von Namen ändern aber nicht den Stoff, "denn nicht die Namen sind entscheidend, sondern die Übereinstimmung wesentlicher Charakterzüge und Erlebnisse"[55] der einzelnen Personen mit den Personen der Vorlage.

mögliche zusätzliche Quelle von Van Dam im Vorwort zu seiner Ausgabe von Lope de Vegas Tragödie, sowie von Ramón Menéndez Pidal in seinem Essai "El castigo sin venganza: Un oscuro problema de honor", in El. P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII, (Madrid: Espasa-Calpe, 1958), S. 127.

54) El castigo, Zeile 2445. Es wird nach Lope de Vega, El castigo sin venganza, ed. by C. A. Jones (Oxford: Pergamon Pres, 1966) zitiert.

55) Weisstein, Einführung, S. 170.



Vollkommen neu bei Lope de Vega aber ist die Hinzufügung eines zweiten Paares: Auroras und des Marqués Carlos de Gonzagas. Diese beiden sind nach Ansicht Vosslers zu nichts anderem da, als die Liebe zwischen Casandra und Federico zu stören.[56] Lope de Vega erweitert die Handlung dann aber auch dadurch, dass er die schattenhafte Kammerfrau, von der wir bei Bandello nur lesen, dass sie stirbt und so die Katastrophe herbeigeführt wird, mit Leben füllt. Sie erscheint als die criada Lucrecia, als die Vertraute Casandras und zu ihr tritt Batín, der Diener Federicos, der gracioso des Stückes.[57] Anders als bei Bandello trifft die Strafe am Ende nicht nur das sündige Paar, sondern auch den Fürsten, sodass keiner der Beteiligten ungeschoren davonkommt, ja noch mehr, die Welt liegt in Trümmern und die alte Ordnung kann nicht wiederhergestellt werden. Über diesen Punkt wird später noch zu reden sein.

Auch Lope de Vega zeigt uns zuerst den Herzog, der in eine capa gehüllt, begleitet von Zuhältern, am späten Abend

56) Karl Vossler, Lope de Vega und seine Zeit, 2. Aufl., (München: Biederstein, 1942), S. 285.
57) Criada und gracioso sind [illegible] spanischen Theaters. Der gracioso gilt als Erfindung Lope de Vegas, siehe: Adalbert Hämel, Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen, (Halle: Niemeyer, 1925), S. 51 und José F. Montesinos, Estudios sobre Lope de Vega, nueva ed., Temas y estudios, (New York: Las Americas Publ. Comp.,1967), S. 21.



in den Strassen von Ferrara auf galante Abenteuer aus ist. Dieser Herzog hat niemals geheiratet, um in seinen Liebschaften nicht gestört zu sein, deshalb hat er auch nur einen einzigen unehelichen Sohn, dem er aber wirklich zugetan ist und den er zu seinem Nachfolger erzogen hat. Seine Räte würden aber lieber einen legitimen Nachfolger sehen und der Herzog lässt sich überreden zu heiraten. Er schickt Federico, der als *conde* der Ranghöchste des Hofes nach dem *duque* ist, nach Mantua, um die künftige Herzogin abzuholen. Es ist eine der Ironien des Stückes, dass Federico eine junge Dame aus den Wellen eines Baches rettet und sich in sie verliebt, während zur selben Zeit der Herzog in Ferrara mit Aurora die Heirat Federicos und Auroras bespricht. Die beiden werden durch Batín unterbrochen, der die Ankunft der Reisenden meldet. Casandra, die hilflose Schöne vom Bach, zeigt während des Empfanges, dass sie weiss, was sich für eine Herzogin gehört. Sie hält als Antwort auf die Begrüssung des Herzogs eine wohl gesetzte kleine Rede, die mit den Worten "*Para ser de vuestra Alteza/ esclava, gran señor*,"[58] beginnt. Federico ist dann der erste, der sein Knie vor Casandra beugt und als Vasall ihre Hand küsst, doch nicht nur ihr, auch dem Vater gilt der

58) *El castigo*, Zeile 828-29.



Vasalleneid, denn er spricht:

> Tres veces, señora, beso
> vuestra mano, una por vos,
> con que humilde me sujete
> a ser vuestro mientras viva,
> destos vasallos ejemplo;
> la segunda por el Duque
> mi señor, a quien respeto
> obediente; ... [59]

Nach der zeremoniellen Begrüssung ziehen sich alle zurück, nur Batín und Federico bleiben. Federico gibt sich Tagträumen hin, von denen ihn Batín ablenken möchte. Diese Szene scheint uns eine der Schlüsselszenen zum Verständnis des ganzen Stückes zu sein, was wir an geeigneter Stelle später zu zeigen versuchen werden.

Es dauert nicht lange bis der Herzog sein gewohntes Leben wieder aufnimmt. Doch ein Ruf des Papstes ändert diesen Zustand. Federico möchte mit dem Vater in den Krieg ziehen, statt dessen erhält er den Auftrag, in Ferrara in Abwesenheit des Vaters die Regierungsgeschäfte zu führen. Casandra benützt die Abwesenheit des Herzogs auf ihre Weise, das heisst, sie verführt Federico, wenn auch nicht sofort, sondern erst nach reiflicher Überlegung. Ihre Sünde scheint ihr nicht gar so unmenschlich zu sein, denn sie ist ja nicht mit Federico blutsverwandt. Federico selbst liebt Casandra, seit er sie aus den Wellen des Baches erret-

59) Ibid., Zeile 871-78.



tet hat. Ist es da verwunderlich, dass er ihr nun vollends verfällt? Die Liebenden bemerken allerdings nicht, dass ihnen Aurora nachspürt. Diese belauscht eine intime Zusammenkunft der beiden; entsetzt und getrieben von ihrer Eifersucht, erzählt sie dem Marqués Gonzaga, was sie beobachtet hat. Der Marqués ist ebenso ratlos wie Aurora, denn nur soviel steht fest, dass ein solches Vergehen nicht ohne Bluvergiessen gesühnt werden kann.

Der Herzog kehrt mit Kriegsruhm bedeckt und als gewandelter Mensch zurück. Unverzüglich begibt er sich an seine Regierungsgeschäfte und so findet er den anonymen Brief, der ihn über die Vorgänge in seiner Abwesenheit aufklärt. Inzwischen hat die Rückkehr des Vaters Federico ernüchtert, er entschliesst sich, Aurora zu heiraten, um Casandra zu schützen. Der Herzog ist ungesehen Zeuge der Auseinandersetzung zwischen Federico und Casandra, die ausser sich ist vor Zorn, sosehr, dass Federico sie ermahnt: "_Oye_, _señora_, _y_ _repara_/ _en_ _tu_ _grandeza_ _siquiera_."[60] Aber Casandra ist vernünftigen Vorstellungen nicht zugänglich und sie beschimpft Federico:

> ¿Cual hombre en el mundo hubiera
> que cobarde me dejara,
> despues de haber obligado
> con tantas ansias de amor
> a su gusto mi valor?[61]

60) _Ibid._, Zeile 2712-23. 61) _Ibid._, Zeile 2714-18.



Der Herzog hat genug gehört. Das Ärgste ist, dass seine eigenen Sünden den Anstoss zu dem Vergehen von Frau und Sohn gegeben haben, das sieht der Herzog ein. Aber als Haupt des Staates hat er die Pflicht, die Sünder zu bestrafen, auch wenn es sich um seine Frau und um den eigenen Sohn handelt. Die öffentliche Ehre des Herzogs steht auf dem Spiel, deshalb dürfen nach der Logik des Herzogs weder Ehebruch noch die Bestrafung desselben in Ferrara bekannt werden. Der Herzog findet einen Ausweg. Er bringt durch eine List Federico dazu Casandra zu erstechen und der Marqués vollzieht dann zusammen mit den herbeieilenden Wachen das Gericht an Federico, der die Herzogin gemordet hat. Aurora und Gonzaga verlassen mit Batín Ferrara, der Herzog bleibt allein und vollkommen vereinsamt zurück.

Lord Byron kennt die Geschichte Parisinas nicht aus Bandellos Novella XLIV, er fand sie in Gibbons Miscellaneous Works und in Antonio Frizzis Memorie per la Storia de Ferrara. Er bemerkt das ausdrücklich in dem "Advertisment", das er der Dichtung vorausschickt, sowie in einer längeren Fussnote am Beginn des Gedichtes.[62] Allerdings geben beide, Frizzi und Gibbons, ihrerseits Bandello

62) George Gordon Lord Byron, The Works of Lord Byron. A new, rev. and enl. ed. with illustrations. Poetry. Edited by Ernest Hartley Coleridge, (London: John Murray, 1904), III, S. 398 und S. 405. Zitiert als Byron,"Parisina".



als eine ihrer Quellen an,[63] sodass auch diese "Parisina", wenn auch nicht unmittelbar, von Bandellos Novella XLIV abstammt.

Im Gegensatz zu Bandello und Lope de Vega ist Byron an der Vorgeschichte nicht sehr interessiert. Für ihn ist nur das Ende wichtig, was daraus hervorgeht, dass er nur den letzten Abend, die Nacht und den letzten Tag im Leben Hugos und Parisinas, so heissen die beiden bei Byron, schildert. Wir erfahren nur nebenbei, dass Parisina Malatesta die viel jüngere Frau des Herzogs Azo von Ferrara ist. "Azo" deshalb, weil es besser, "More metrical" klingt als "Nicholas".[64] Parisina sollte ursprünglich Hugo, den natürlichen Sohn des Herzogs, heiraten, doch der Vater, bezaubert von der Schönheit der Braut, nahm sie selbst zur Frau. Hugo, der am Hof des Vaters lebt, trifft sich seit langem heimlich mit Parisina, bis Parisina nachts im Traume sprechend ihr Geheimnis verrät. Azo findet am Morgen durch Gerüchte und die Aussagen von Augenzeugen bestätigt, was er in der Nacht erlauscht hat. Er lässt die Sünder vor den Rat der versammelten Grossen bringen, Hugo erhält die Gelegenheit sich zu verteidigen, er tut es auch, aber ohne Er-

63) Orville Prescott, Princes of the Renaissance, (New York: Random House, 1969), S. 188.
64) Byron, "Parisina", S. 498.



folg. DieLiebenden werden zum Tode verurteilt und das Urteil wird an Hugo vollstreckt. Parisina wird gezwungen dabei zuzusehen, ihr ferneres Schicksal bleibt jedoch ungewiss. Herzog Azo heiratet noch einmal, er wird wieder Vater von mehreren Kindern, aber er wird niemals mehr glücklich, obwohl er nicht daran zweifelt, dass er richtig gehandelt habe.

Eine noch kürzere Zeitspanne als in Byrons "Parisina" wird in Hjalmar Bergmans Theaterstück Parisina dargestellt. Bergman hat die Handlung, wie Aristoteles es verlangt, auf einen einzigen Tag zusammengedrängt. Alles geschieht an "en majdag år 1425".[65] Der erste Akt spielt am frühen Morgen auf dem Domplatz von ferrara vor Zoeses Weinschenke, der zweite am Nachmittag in einem Vorsaal zu Parisinas Zimmern im Schloss und der dritte nach dem Abendläuten in einem Beratungsraum neben der Schlosskapelle.

Die Personen in Bergmans Drama sind durchwegs historisch, sie werden alle in der Geschichte Ferraras erwähnt.[66] Der Weinschenk Zoese borgt seinen Namen von dem historischen Kammerherren, den Bandello erwähnt hat. Stella dall' Assasino, die Mutter von Ugo und Leonello war allerdings

65) Hjalmar Bergman, Samlede verker, bd. 9, Parisina, S. 154; von nun an zitiert als Bergman, Parisina.
66) Ella Noyes, The Story of Ferrara, S. 69-76.



nie mit Niccolò verheiratet, aber Bergman lässt ebenso wie Bandello Ugo einen ehelichen Sohn sein. Bergmans Drama ist von allen Werken, die hier besprochen werden, das historisch getreueste und auch das figurenreichste. Wir finden neben Parisina eine zweite weibliche Hauptgestalt, das Kammermädchen Caterina d'Orbizzi. Sie gibt mit ihrer Eifersucht den Anstoss zur Entdeckung der Liebe zwischen Ugo und Parisina und damit zur Handlung des Dramas. Die historische Caterina war zwar nicht eifersüchtig auf Parisina, aber sie hasste ihre Herrin, weil diese sie nach ihrer Aussage [illegible]

Am Beginn des Stückes finden wir Caterina zusammen mit einer vermummten Gestalt auf dem noch leeren Domplatz. Der ganze erste Akt ist eine ausgedehnte Expositionsszene, die uns mit der Vorgeschichte bekannt macht und uns die Begründung für alles Weitere gibt. Wir hören, dass Parisina, die blass und schwermütig von einem Jagdausflug nach Rimini, den sie in Begleitung Ugos unternommen hat, zurrückkam, schon am frühen Morgen in den Dom zur Beichte gegangen ist. Das Kammermädchen wartet auf dem Platz auf ihre Herrin. Zoese kommt aus seiner Schänke und knüpft mit Caterina ein Gespräch an. Er weiss, dass Caterina Ugos Geliebte war, ehe dieser mit Parisina nach Rimini ritt. Zoese versucht von Caterina zu erfahren, was an dem Gerücht Wahres sei, dass Parisina mit Ugo eine Pilgerreise nach Jerusalem an-



treten wolle und er fragt sie:

> Eller tror du att Ugo vill låta kara styvmor resa så långan väg allena?[67]
>
> (Glaubst du, Ugo wird seine liebe Stiefmutter solch einen langen Weg alleine reisen lassen?)

Caterina antwortet ihm schnippisch, dass Ugo Parisina folge wie ein Schaf, aber Graf Niccolò könne das verhindern. Zoese, der die Welt kennt, warnt Caterina, dass eine Reise nach Jerusalem weniger lang sei, als eine kurze Fahrt über den Styx.

Der Domplatz füllt sich mit Menschen, die Männer sind unruhig, Parisinas verändertes Verhalten gibt den Anlass zu Gerüchten, sie sei krank, schlimmer noch, sie sei verhext. Als endlich Graf Niccolò erscheint, ruft ein Stimme, dass ein Zauberer in Rimini Parisina verhext habe. Mehr Anschuldigungen folgen und Ugos Name wird genannt. Den entstehenden Tumult beruhigt Graf Niccolò mit einer Ansprache:

> Män och kvinner i min stad Ferrara! Vid Nicolaus min patron, och vid S:t Göran svär jag, att den som bär falskt vittnesbörd mot Ugo d'Este, min son, skall dö![68]
>
> (Männer und Frauen in meiner Stadt Ferrara! Bei Sankt Nikolaus, meinem Heiligen und bei Sankt Georg schwöre ich, dass jeder, der falsches Zeugnis wider meinen Sohn Ugo d'Este ablegt, sterben soll!)

In diesem Augenblick erscheint Parisina im Domportal und

67) Bergman, <u>Parisina</u>, S. 156. 68) <u>Ibid.</u>, S. 173.



alle huldigen ihr mit dem Ruf:

> Vi älska dig. Parisina ...[69]
>
> (Wir lieben dich. Parisina ...)

Im zweiten Akt liesst der Hofmeister Guarino Parisina und der Gesellschaft, die in ihrem Zimmer versammelt ist, die Sage von Tristan und Isolde vor. Da bringt der Hofherr Folco die Nachricht, dass Zoese gleich nach dem Frühgottesdienst verhaftet wurde und dass Graf Niccolò bei dem folgenden peinlichen Verhör zugegen gewesen sei. Sorge bemächtigt sich aller Anwesenden, unter denen sich auch Ugo befindet. Der Graf erscheint und berichtet, was er von Zoese erfahren hat. Ugo bekennt sich zu seiner Liebe. Er wird von Niccolò zornig zurechtgewiesen:

> Du narr! Du drömere! Betänk att jag är snar till vrede. Han sagt, att Parisina är din älskarinna. Kom mig ej för nära med dina drömmar. Väg orden! Det gäller ditt och Parisina liv![70]
>
> (Du Narr! Du Träumer! Bedenke, dass ich zornig bin. Er sagt, dass Parisina deine Liebste sei. Komm mir nicht mit deinen Träumen zu nahe. Wäge deine Worte! Es gilt dein und Parisinas Leben!)

Parisina und Caterina bleiben schliesslich allein auf der Bühne. Caterina sucht Parisina zu bewegen, allein zu fliehen, dann könne Ugo gerettet werden. Als Caterina sie fragt:

> Du väntar Ugo? Vad vill du din styvson

69) <u>Ibid.</u>, S. 173. 70) <u>Ibid.</u>, S. 186.



71)
styvmor?[71]

(Du wartest auf Ugo? Was willst du mit dem Stiefsohn, Stiefmutter?)

wird sie zur Antwort von Parisina als verbrecherische Magd beschimpft.

Für den Abend hat der Graf seine Räte zu sich befohlen. Inzwischen ist auch Caterina verhört worden. Lionello, der Bruder Ugos, erfuhr, dass sie alle Schuld auf Parisina geschoben habe, dass sie von Schwarzkunst, von Liebeszeichen und von heimlich gebrauten Tränken zu erzählen wusste. Im Namen der toten Mutter bittet Lionello den inzwischen eingetretenen Grafen um Barmherzigkeit für Ugo. Nach langem Kampf mit sich selbst beschliesst Graf Niccolò, dass Parisina sich eine Freistatt in einem Kloster suchen möge. Ugo dagegen soll Gelegenheit erhalten sich zu verteidigen. Ugo aber wünscht sich den Tod, denn er kann sein ehrloses Leben nocht länger ertragen. Der Vater will ihn aber nicht verurteilen, denn Ugos Tod nützt niemandem. Er soll in Ferrara unter den Augen des Vaters leben und ihm helfen seine Kriege zu führen. Die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn ist noch nicht zu Ende, da verschafft sich Parisina Eintritt in das Beratungszimmer. Sie verlangt Gnade für Ugo und Strafe für sich selbst, denn, so behauptet sie, sie

71) Ibid., S. 190.



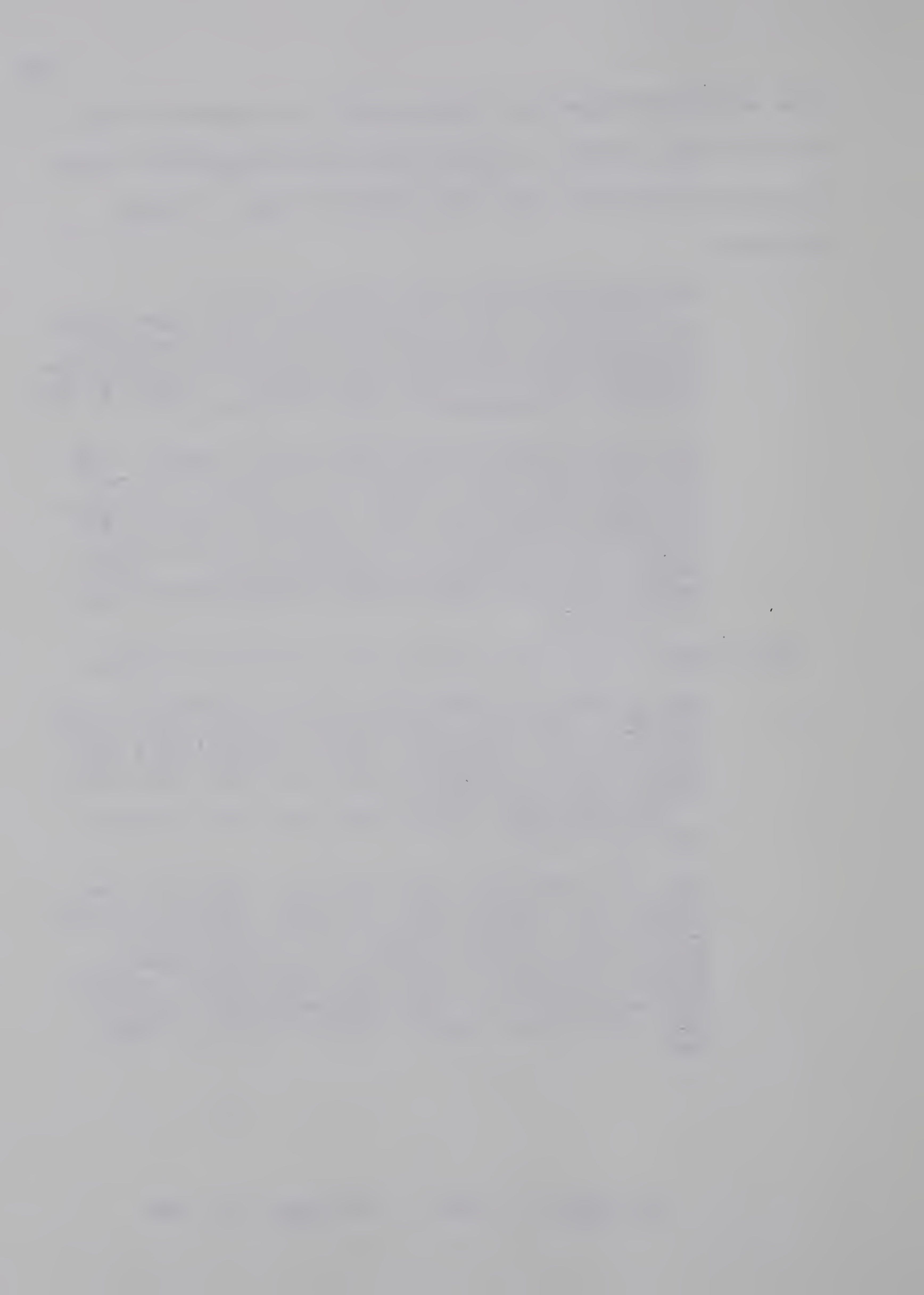
habe in Rimini Umgang mit Hexen gehabt und deshalb müsse Ugo sie jetzt lieben. Als der Graf dies bezweifelt, denn er will die Wahrheit und keine Märchen hören, schreit Parisina:

> Jag hatar dig för din grymhets skull.
> Da jag var barn förtalte min amma grev Niccolòs äventyr. En stor och grym Herre, sade hon. Förvisse! Hon berättade om dina färder, din fångenskap, diena fiender, din hämnd. ... Han är den störste och grymmaste herre i Italien.[72]
>
> (Ich hasse dich deiner Grausamkeit wegen. Als ich ein Kind war, erzählte mir meine Amme von Graf Niccolòs Abenteuern. Ein grosser, grausamer Herr, sagte sie. Du sollst es wissen! Sie erzählte von deinen Streifzügen, deinen Gefangenen, deinen Feinden, deiner Rache. ... Sie sagte, du seist der grösste und grausamste Herr in Italien.)

Dann erzählt Parisina, was sie als junge Frau fühlte:

> Men da jag var femton år, kom du till Cesena och tog mig. Jag sag, att alla fruktade dig. Ditt slott var ett fängelse. Dina tjänare vere bödlar. Du bar ständigt svärd vid sidan, och dina händer lekte med dolken. ...
> Jag fruktade dig sa, att jag aldrig vagade mota din blick. ...[73]
>
> (Als ich fünfzehn Jahre alt war, kamst du nach Cesena und nahmst mich. Ich sah, dass alle dich fürchteten. Dein Schloss war ein Gefängnis. Deine Diener waren Henker. Du trägst immer das Schwert an deiner Seite und deine Hände spielen mit dem Dolch. ... Ich fürchtete dich sosehr, dass ich niemals wagte, deinem Blick zu begegnen. ...)

72) Ibid., S. 208. 73) Ibid., S. 209.



Niccolò unterbricht sie hier:

> ... var jag grym mot monna Parisina?[74)]
>
> (... war ich grausam zu Parisina?)

Da lächelt Parisina, denn schöne Erinnerungen an Feste und an glückliche Stunden steigen in ihr auf und sie gibt zu:

> ... Du var frikostig. ... Du gav mig din son. Jag minns den dag, da vi bada möttes--barn ännu.[75)]
>
> (... Du warst freigebig. ... Du gabst mir deinen Sohn. Ich erinnere mich an den Tag, da wir beide uns begegneten--beide noch Kinder.)

Als Parisina ihn dann aber wieder der Grausamkeit beschuldigt und ihre Geschichte von den Zauberern im Walde von Rimini wiederholt, wird der Graf zornig und verlangt nichts als die Wahrheit zu hören. Parisinas Weigerung, etwas anderes zu sagen und ihre Unschuld zu beschwören, lassen ihn nach seinem Dolch greifen und Parisina bedrohen. Seine Räte halten ihn mit Mühe zurück, Gewalt zu gebrauchen. Ausser sich schreit er:

> Sanningen vill jag veta--kan jag icke krama sanningen ut ditt hjärt? Kan jag icke?
> Infor dina ogen skall jag drapa min son. Jag skall slita ut hans tunga, jag skall sticka ut hans ogen, jag skall stycka hans kropp--[76)]
>
> (Die Wahrheit will ich wissen--kann ich nicht die Wahrheit deinem Herzen entreissen? Kann ich es nicht?
> Vor deinen Augen will ich meinen Sohn totschlagen. Ich werde seine Zunge herausreissen,

74) *Loc. cit.* 75) *Loc. cit.* 76) *Ibid.*, S. 211.



ich werde seine Augen ausstechen, ich werde seinen Leib zerstückeln--)

Ugo beteuert seinerseits, dass er Parisina liebe, und dass er nicht mehr leben möchte. Beide, Ugo und Parisina, fallen auf die Knie und flehen:

Lat mig dö![77]

(Lass mich sterben!)

Dann spricht noch einmal Parisina. Sie endet mit den Worten:

Kärlek, herre, är trolldom.[78]

(Die Liebe, Herr, war die Zauberin.)

Das Urteil wird gesprochen, aber Ugo fragt nur:

--är icke döden befrielse?

(--befreit uns nicht der Tod?)

um dann jubelnd zu enden:

Älskade! Älskade! Gud gav oss fria.[79]

(Geliebte, Geliebte, Gott hat uns freigegeben!)

Das Stück Bergmans wurde deshalb so ausführlich besprochen, da es heute nahezu verschollen ist, und auch umfangreichere Werke über die schwedische Literaturgeschichte es oft nicht einmal nennen.[80]

Ebenso wie Bergman versucht D´Annunzio vor allem die Ge-

77) Ibid., S. 212. 78) Loc. cit. 79) Ibid., S. 213.
80) Das Exemplar, das für diese Arbeit benützt wurde, wurde von der Harvard University zur Verfügung gestellt.



fühle seiner Gestalten aufzuzeigen, daher ist auch bei ihm die Handlung auf ein Mindestmass zusammengeschrumpft. Dafür hören wir sehr viel von Rache, Liebe und Tod. D'Annunzios Parisina hat Nicolo III. geheiratet, der ihretwegen Stella de Tolomei, genannt Stella dell'Assassino, verlassen hatte. Gleich zu Anfang des Dramas begegnen wir Stella, die Parisina, "la viperetta di Cesena", wie sie sie nennt, hasst und daher keine Gelegenheit versäumt, ihren und Nicolos Sohn Ugo gegen Parisina aufzuhetzen und diese selbst zu beschimpfen. Ihre feindseligen Gefühle kennen keine Grenzen und sie beleidigt nicht nur Parisina, sondern auch die Familie der Malatesta, die sie "rubatori, traditori e drude"[81] nennt. Während sich Stella in ihrem Beschimpfungen ergeht, kommt der Herzog guter Laune von einem Jagdausflug zurück. Nun ist es Parisina, die sich bei ihm im selben Stil über das Benehmen einer weggeschickten Konkubine beklagt:

> Stella de'Tolomai,
> Stella dell'Assassino, la malvagia
> femmina la rabbiosa
> lupa ...[82]

keift sie. Ugo verhindert eine Stellungnahme des Vaters,

81) Gabriele D'Annunzio, Tragedie, sogni e misteri, 8a ed., v.l, Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio, a cura di Egidio Bianchetti, (Milano: Mondadori, 1964), S. 730; von jetzt an zitiert als D'Annunzio, Parisina.
82) Ibid., S. 735.



in dem er droht, dass er als Bastard nicht länger im herzoglichen Schloss leben könne, lieber wolle er im Kampf sterben. Parisina bricht bei den Worten Ugos in heftiges Weinen aus.

Im zweiten Akt unternimmt Parisina, begleitet von ihrer Hofdame, einer Tochter des Nicolò di Oppizi, die la Verde genannt wird, eine Wallfahrt zur Vergine Nera in der Santa Casa di Loreto. Während Parisina die Kleider und Kleinode bewundert, mit denen das Standbild der Madonna geschmückt ist, versuchen die Schiavonni das Heiligtum zu berauben. Ugo überwältigt mit einem Trupp Soldaten die Räuber. Nach dem Kampf kommt er mit dem blutbefleckten Schwert in die Kirche zurück und verkündet den Sieg:

> Vittoria! Sia laudata
> la Regina del Cielo! [83]
> Abbiamo vinto.

Froh darüber, nimmt Parisina die Hand Ugos und führt ihn vor das Bild der Jungfrau, wo sie sein Schwert niederlegen. Beide knien und Parisina umarmt Ugo. Dieser ist verwundet und sein Blut hinterlässt Spuren auf Parisinas weissem Kleid. Die schöne Stiefmutter, von Angst und Sorge für den jungen Menschen überwältigt, lässt Wasser und Verbände bringen und versorgt seine Wunde selbst. Die

83) Ibid., S. 753.



Schwarze Madonna hat das Wunder vollbracht, Parisina und Ugo haben ihren Hass vergessen. Angesichts der Madonna beschwört Ugo seine Liebe zu Parisina--im ersten Akt schwur er seiner Mutter, sie zu hassen--und beide, Ugo und Parisina danken der Madonna, die das Wunder der Liebe wirkte.

Ein Jahr später wartet Parisina in ihrem Zimmer auf Schloss Belfiore aud Ugo, während sie die Romanze von Tristan und Isolde liest. Als Ugo endlich kommt, ist sein Antlitz von Tränen nass, aber nicht von seinen eigenen, sondern von den Tränen seiner Mutter, die immer noch nicht verwunden hat, dass Parisina ihr vorgezogen wurde. Die Liebenden lauschen der Stimme der Nachtigall, da sagt die Hofdame das Kommen Nicolòs von der Türe her an. Parisina verbirgt Ugo hinter den Vorhängen des Bettes, wo ihn dann auch Nicolò entdeckt. Diese Entdeckung wirkt niederschmetternd auf den Herzog, er schreit auf:

> Cristo Signore, perchè tu mi fulmini?
> Se raccattai la terra del Calvario
> con le mie pugna,
> se il Sepolcre toccai, Cristo Signore,
> tu fa ch'io non mi perda,
> ch'io non raccatti il ferro, che le mani
> mie stesse io non insanguini
> nel sangue mio![84)]

Als Antwort klagt Parisina erst ihn, dann sich selbst an. Als sie schweigt, preist Ugo die Schönheit Parisinas.

84) Ibid., S. 783.



Am Herzog geht dieses Preislied ebenso vorbei wie vorher Parisinas Anklagen. Im Namen Gottes spricht er das Urteil:

> Dunque, Signore, echiusa la mia notte.
> Ma, se tu soffri che scagliata sia
> la queste creature
> acio che fu ordinato abeterno
> si gran disfida
> nella notte che porta le tue stelle,
> io m´umilio et interprete a tua gloria
> la tua sentenza:
> abbian l´istesso ceppo
> sotto l´istessa scure
> i due capi e i due sangui
> faccian l´istessa pozza.[85]

Der letzte Akt spielt im Gefängnis. Auf einem Strohlager, durch ein Gitter voneinander getrennt, erwarten Parisina und Ugo den Vollzug des Urteils. Ugos Mutter erscheint, vergeblich fleht sie um ein Wort der Liebe von ihrem Sohn. Die Liebenden versichern nochmals einander ihre Liebe und erwarten gefasst den Tod.

Gefühle spielen auch in Kassners Fassung des Stoffes eine grosse Rolle. Kassner beginnt mit der glanzvollen Hochzeit in Ferrara, auf der Parisina glücklich ist. Aber Nicolaus sehnt sich nach der Gewissheit von Parisinas Liebe zu ihm, denn seit drei Tagen ist Parisinas Vetter Hugo da. Er ist schön und weiss zu lachen. Um sich Gewissheit zu verschaffen, verlässt Nicolaus die Burg. Ein Diener ist beauftragt, über Parisina zu wachen. Als der Diener nach

85) *Ibid.*, S. 768.



Verona kommt, Bericht erstattet und erzählt, dass Hugo die Burg verlassen habe, Parisina aber alleine in ihrem Gemache weile, ersticht Nicolaus den Diener, um ihn am Weiterreden zu hindern. Er kehrt heim, aber das Glück dauert nicht lange. Wieder reitet Nicolaus fort, auch diesmal von einem Diener begleitet. Ihn schickt Nicolaus mit den Waffen zurück, er solle Parisina seinen Tod melden. Der Diener führt seinen Auftrag aus, kommt zu Nicolaus zurück und erzählt, dass Parisina ein Grab graben liess, um seinen Leichnam zu bestatten, wenn er gefunden werde. Nicolaus reitet wieder heim, aber angesichts der Türme seiner Burg verhält er, der Diener soll vorausreiten und fragen, "warum so früh das Grab sie mir grub?" Parisina wird diese Botschaft nie erhalten, denn Nicolaus erschlägt auch diesen Diener und reitet davon in die Nacht, aus der er nie mehr zurrückkehrt.[86]

86) Rudolf Kassner, _Der Träumer_, in _Der Tod und die Maske: Philosophische Novellen_, Neue Dichtung aus Österreich, 14, (Wien: Berglandverlag, 1956), S. 11-16. Von jetzt an zitiert als Kassner, _Träumer_.



III. DER PARISINA-STOFF UND SEINE FORM

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass in allen Werken, die den Parisina-Stoff behandeln--mit Ausnahme von Kassners Gleichnis--der Ehebruch mit dem Stiefsohn den verbindlichen Handlungskern, also das Kernmotiv darstellt. Schon Aristoteles hat über die Verbindlichkeit des Handlungskerns seine Beobachtungen gemacht.[87)] Er kommt zu dem Schluss, dass zwar die Begebenheiten festliegen, jedoch die Begründung derselben ebenso im Belieben des Dichters steht wie die Wahl der Form. Es hat sich jedoch im Laufe der Jahrhunderte seither gezeigt, dass die Wahl der Form mit der Wahl der Handlung, also mit dem Stoff im Zusammenhang steht. Daher kann Trousson schreiben:

> Le mythe étant, d'une manière très générale, d'une situation humaine exemplaire. ...

Wenig später bemerkt er:

> La situation ou le héros sera le centre du problème.[88)]

Ist die <u>situation</u> wichtiger als der Held oder die Heldin, dann, so sagt Trousson, finden wir notwendigerweise eine dramatische Behandlung des Stoffes:

> ... les mythes de situation nécessitent presque toujours un agencement dramatique, ...[89)]

87) Aristoteles, <u>Poetics</u>, 1453b22-26.
88) Trousson, "Plaidoyer", S. 1o4.
89) <u>Ibid</u>., S. 105.



Dieser Satz Troussons bewahrheitet sich am Parisina-Stoff. Dort geht ja der Konflikt nicht nur auf den Charakter Parisinas zurück, sondern vor allem auf die Lage, auf das Dreiecksverhältnis, in dem die Hauptgestalten gefangen sind. Wir fanden, dass dieser ursprünglich novellistische Stoff immer wieder dramatisch bearbeitet wurde, was natürlich von der Art des Stoffes abhängt, aber auch damit zu tun hat, dass Novelle und Drama verschwisterte Gattungen sind und nur eine Bereicherung und Stärkung der Randmotive notwendig ist, was wir ja bei Lope de Vega fanden, um die Überführung einer Novelle in ein Drama zu erreichen.

Elisabeth Frenzel bezeichnet diese Tatsache, dass ein Stoff vorwiegend in einer bestimmten Gattung vorkommt, als "Affinität von Stoff und Gattung". Nach Frenzel haben wir dann einen Stoff mit dramatischer Affinität, wenn "die absolute Dominanz des Kernmotivs über die Rahmen- und Randmotive" gegeben ist und wir es ausserdem mit einem "dialektischen" Kernmotiv zu tun haben.[90] Das heisst, dass

> ... sämtliche Motive trotz aller Prägnanz der Nebenfiguren und aller Geschlossenheit der Episodenhandlungen so absolut dem Hauptmotiv unter- und zugeordnet [sind], dass sie weder überflüssig erscheinen noch sich zu verselbständigen drohen.[91]

90) Frenzel, <u>Stoff-</u>, <u>Motiv-</u> <u>und</u> <u>Symbolforschung</u>, S. 84.



Dies trifft in hohem Masse auf die Parisina-Dramen zu. Zum Kernmotiv treten jedesmal die Randmotive der Eifersucht und der verletzten Ehre. Diese Motive sind aber derartig dem Stoffgefüge eingepasst, dass auch der kürzungswütigste Dramaturg sie nicht opfern würde. Das Eifersuchtsmotiv und das Motiv der verletzten Ehre, bei Lope de Vega und Bergman zum Beispiel, werden zu stoffeigenen Motiven, wie der aus dem Ehebruch sich ergebende Vater-Sohn-Konflikt.

Daneben aber finden wir Motive, die nicht unbedingt den Stoff kennzeichnen, sondern eher als ein Kennzeichen des Dichters gelten können. Es sind das Motive, die nur der einen oder anderen Fassung angehören und nicht stoff- oder gattungsbedingt, sondern zeitbedingt sind, die meistens benützt werden, um die Reaktionen des Lesers oder des Zuschauers im Theater in eine bestimmte Richtung zu lenken. Solche Motive sind das Bastardmotiv bei Lope de Vega und D'Annunzio und die Brautabnahme durch den Vater bei Lord Byron. Es ändert nämlich nicht den Ehebruch selbst, ob der Sohn ehelich oder unehelich geboren wurde, ob er die Braut ursprünglich heiraten sollte oder nicht. Weder die eine noch die andere Tatsache kann die Katastrophe beschleunigen oder hintanhalten. Die Eifersucht aber, die unmittelbar

91) Frenzel, Stoff- und Motivgeschichte, Grundlagen der Germanistik, 3, (Berlin: Erich Schmidt, 1966), S. 100.



zum dramatischen Gefüge gehört, bringt den Stein ins Rollen, denn die eifersüchtige Gestalt, sei es Aurora oder Caterina d´Orbizzi, entdeckt das sündhafte Verhalten und führt dadurch die Katastrophe herbei.

Trotz aller innewohnenden Dramatik ist der Parisina-Stoff nicht immer dramatisch behandelt worden, was wiederum Aristoteles recht gibt, der die Wahl der Form vom Dichter abhängig macht und die Form nicht als von vornherein zum Stoff zugehörig betrachtet. Wir finden ja auch eine Verserzählung, einen Operntext und ausserdem noch ein Gleichnis.

Die Form der Verserzählung war ein Lieblingskind des achtzehnten Jahrhunderts und Byron war einer der letzten, der diese Form bevorzugte und meisterhaft beherrschte. Sehen wir uns aber die Struktur von Byrons Verserzählung "Parisina" an, so fällt zuerst die Einheit der Zeit auf: Später Abend, Nacht, nächster Tag. Auch die andere Forderung des Aristoteles, die Einheit des Ortes, ist erfüllt, denn alles spielt sich innerhalb der Mauern des Palastes von Ferrara ab. Der Anfang der Erzählung liest sich wie eine Bühnenanweisung für einen ersten Akt. Wenn Parisina

> must lay her conscious head
> a husband´s trusting heart beside,[92)]

92) Byron, "Parisina", Zeile 67-68.



wenn sie also das eheliche Schlafzimmer aufsucht, ist gewissermassen die Expositionsszene des Dramas von Hugos und Parisinas Liebe beendet. Der zweite Akt spielt teils im Schlafzimmer, teils im Gerichtssaal mit der Verteidigungs- und Anklagerede Hugos als dem dramatischen Höhepunkt und endlich der Katastrophe der Hinrichtung im Schlosshof. Es handelt sich also in diesem Falle wohl nur um eine scheinbare Änderung der Gattung, denn nicht nur ist diese Erzählung wie ein Drama aufgebaut, sie weist auch keinerlei Veränderung oder Lockerung im Motivgefüge auf. Wir finden zwar zusätzlich das Motiv der Brautabnahme durch den Vater, doch dieses Motiv verstärkt nur den Vater-Sohn-Konflikt, ändert aber nicht den Sinn der Erzählung oder gar des Stoffes. Wir finden also keines der Merkmale, Sinnesänderung wäre ein solches, die für gewöhnlich mit einem echten Gattungswechsel Hand in Hand gehen.[93)] Ein solcher dagegen findet im Werk Rudolf Kassners statt, denn dort sind die Strukturänderungen im Motivgefüge auffallend, eine Änderung des Sinnes ist somit die Folge. Es gibt keinen Ehebruch mehr, nur die Möglichkeit eines solchen wird angedeutet. Der Herzog hat keinen Sohn und Hugo ist ein Vetter Parisinas. Die eifersüchtigen Gestalten in den anderen Werken

93) Frenzel, <u>Stoff-, Motiv- und Symbolforschung</u>, S. 91-92.



sind immer Frauen, bei Kassner ist der Herzog selbst eifersüchtig. Kassner nennt seine Erzählung ein "Gleichnis", das heisst, sie hat "Zeichen-Charakter", bedarf also eines Schlüssels oder einer Erklärung, die uns aber Kassner an dieser Stelle selbst zu finden aufgibt.

Von Gattungswechsel würde Elisabeth Frenzel auch im Falle von D´Annunzios Parisina sprechen, denn ein Operntext weist andere Eigenschaften auf als ein Sprechdrama. Beide stimmen im dramatischen Fortschreiten der Handlung überein. Doch ist in der Oper die Handlung um ihrer selbst willen nicht mehr am wichtigsten. Es kommt vielmehr auf die Gefühle an, die diese Handlung auslösen und begleiten. An Stelle der Exposition im Text tritt die stimmungmässige Einführung durch die Ouvertüre. Bei D´Annunzio finden wir ein strambotto gesungen von der Hofdame, das nur dazu da ist, eine bestimmte Stimmung im Zuschauer hervorzurufen, aber mit der Handlung selbst nichts zu tun hat, denn die Stimmungs- und Affektbetontheit der Oper verlangt das Verweilen auf lyrischen Höhepunkten und deshalb kann der Dialog vernachlässigt werden. Nun wollte aber D´Annunzio kein libretto schreiben, sondern ein Musikdrama im Sinne Richard Wagners schaffen.[94] Er hielt auch seinen Text für wichtiger

94) Giuseppe Sozzi, Gabriele D´Annunzio nella vita e nell´ arte, (Firenze: LaNuova Italia, 1964), S. 256.



als die Musik Mascagnis, der diese Oper schrieb. Der gleichen Ansicht ist Adriano Lualdi, der Parisina als ein Drama sieht, das auch ohne Musik aufgeführt werden könnte.[95)]
Trotz alledem weist D'Annunzios Parisina alle Merkmale des Operntextes auf. Wir finden wenig Handlung, dafür eine Darstellung von heftigen und überfliessenden Gefühlen, denen sich die Figuren des Stückes unterstützt von den zahlreichen Chorgruppen hingeben. Ausserdem gibt es Stellen, zum Beispiel die Szene mit der Nachtigall, die ohne Musik sinnlos bleiben.

Da aber eine Oper der Bühne bedarf, so ist sie, wenn auch kein Drama im engeren Sinn, doch dem Drama verwandt. Daraus ergibt sich auch hier, dass auf jeden Fall der Parisina-Stoff ein dramatischer Stoff bleibt.

Ein Stoff muss aber nicht immer selbständig auftreten. Er kann mit anderen Stoffen verbunden werden oder zwei Stoffe können nebeneinander herlaufen, was in der Epik öfter der Fall ist. Was ursprünglich ein selbständiger Stoff war, erscheint dann manchmal als ein Motiv in einem andern Stoff. So hat der Parisina-Stoff noch keinen Schriftsteller zur epischen Gestaltung angeregt, aber als Motiv des Ehebruchs mit dem Stiefsohn finden wir diesen Stoff im na-

95) Adriano Lualdi, "Mascagni, D'Annunzio e Parisina", Qvaderni Dannunziani, 30-31 (1965), S. 66.



turalistischen Roman wieder. Wir denken dabei besonders an *La Curée*[96] von Zola. In diesem Roman bricht die weibliche Hauptgestalt Renée Saccard die Ehe mit ihrem Stiefsohn Maxim. Wir wissen im Falle Zolas, dass er deshalb die Geschichte von Aristide Saccard mit der Renée-Maxim-Handlung verflocht, weil er für seinen Roman eine leidenschaftliche Liebe brauchte, aber ein solches Gefühl nicht zu seinem Helden Aristide Saccard passte.[97] Das Drama *Renée*, das Zola im Anschluss an den Roman schrieb, lässt dafür dann die Aristide Saccard-Handlung grösstenteils weg. Wir haben *Renée* deshalb nicht zu den Parisina-Dramen gezählt, weil Zola in Renée eine Art erfolgreicher Phädra sah,[98] den Parisina-Stoff kannte er anscheinend nicht, zudem entfernt sich der Schluss vom Motivgefüge des Parisina-Stoffes, zu dem die Bestrafung des Paares unbedingt dazugehört, denn Vater und Sohn arrangieren sich und Renée stirbt an einer damals modischen Krankheit.

96) Emile Zola, *Les Rougon Macquart*, Collection L'Intégrale, (Paris: Aux Éditions du Seuil, 1969), I, *La Curée*, S. 234-375.

97) Ingrid Peter, in *Kindler*, II, Kolonne 456.

98) Zola, *op. cit.*, S. 230: Zolas Brief an Ulbach; S. 239 und Fussnote 14: *L'idée de l'inceste, exactment parallèle à celui de Phèdre, se précise, mais Maxime n'a rien du chaste Hippolyte.*



IV. DIE DICHTERISCHE GESTALTUNG DER FIGUREN UND MOTIVE

Wenn auch die Wahl des Stoffes in vielen Fällen zugleich die Wahl der Gattung des künftigen literarischen Werkes bestimmt, so bleibt dem Dichter immer noch die Freiheit, die Handlungen seiner Helden zu begründen, wie er es für richtig hält und deren Charaktere nach seinem Gutdünken zu formen. In diesem Kapitel soll nun versucht werden zu zeigen, wie die Dichter diese Freiheit nützten. Vor allem sind hier die Behandlung des Bastardmotivs, das der Brautabnahme durch den Vater und das Motiv der Eifersucht interessant. Die, wie wir sehen werden, sich wandelnde Charakterisierung der Figuren ist mit diesen Motiven innig verflochten, weshalb die Beschreibung der dichterischen Gestaltung der Figuren und Motive Hand in Hand geht.

Von Bandellos Marchesana ist zu sagen, dass trotz allem Verständnis, das Bandello für sie aufbringt, er sie doch als "baldanzosa e lasciva" bezeichnet und sie ist es auch. Was immer der Marchese ist, am Ende zeigt er sich vor allem als "fiero padre". Etwas mehr Beachtung müssen wir in diesem Zusammenhang dem Fehlen des Bastardmotives bei Bandello schenken. Sicherlich ist ein Vater, der seinen legitimen Nachfolger hinrichten lassen muss, noch viel schlimmer daran, als wenn es sich um einen natürlichen Sohn gehandelt hätte. Aber wir glauben nicht, dass das der einzige Grund



für Ugos unhistorische Ehelichkeit ist, denn wir lesen ja später am Ende von andern ehelichen Söhnen. In ihrem Gespräch mit Ugo aber erwähnt die Marchesana, dass ihr Vater ihr versprochen habe, sie werde Ugo heiraten: " ... egli mi disse ch'io sposarmi con voi e non con vostre padre; ..." sagt sie.[99] Ob der Vater das wirklich gesagt hat oder nicht, kann nicht nachgeprüft werden, aber die Marchesana wäre auch noch eine kleine Schwindlerin, wenn ihre Worte nicht stimmten. Wir glauben nicht, dass Bandello die Marchesana schlechter machen wollte, als sie ohnehin schon ist.

Dagegen ist Lope de Vegas Stück so angelegt, dass der Sohn unehelich sein muss, denn sonst hätten die Räte des Herzogs keinen Grund, ihn zu einer Heirat zu veranlassen, um einen legitimen Nachfolger zu bekommen. Aber auch Casandra müsste dann nicht aus Angst vor ihrem Vater nach der Szene am Bach nach Ferrara weiterreisen, sie könnte Federico, der ihr so gut gefällt, heiraten. Doch Casandra erklärt uns deutlich, dass das, so wie die Dinge liegen, unmöglich ist, denn sie antwortet ihrer Dienerin:

> ... y yerra
> mi fortuna; mas ya es hecho
> porque cuando yo quisiera,
> fingiendo alguna invención,
> volver a Mantua, estoy cierta
> que me matara mi padre,

99) Bandello, S. 520.



> y por toda Italia fuera
> fábula mi desatino;
> fuera de que no pudiera
> casarme con Federico;
> y así no es justo que vuelva
> a Mantua, sino que vaya
> a Ferrara, en que me espera
> el Duque, ... 100)

Dieser Herzog nun, den Casandra heiratet, kann nicht einfach als "fiero padre" abgetan werden, denn er bleibt ein liebender Vater bis zum Ende. So leichtsinnig Lope de Vegas Herzog am Anfang des Stückes auch erscheint, soviel Mühe gibt sich der Dichter uns zu überzeugen, dass dieser Herzog kein schlechter wertloser Mensch sei und seine Wandlung am Ende tatsächlich eine innere Unkehr und nicht nur eine Zurschaustellung von vorgetäuschten Gefühlen ist, wenn auch deren Echtheit von Batín angezweifelt wird, wenn er feierlich spöttisch verkündet:

> Milagra ha sido del Papa
> llevar, señor, a la guerra
> al Duque Luis de Ferrara,
> y que un ermitaño vuelva.
> Por Dios, que puedes fundar
> otra Camáldula. 101)

Es scheint uns, dass diese Wandlung nicht von ungefähr kam, sondern dass sie schon im ersten Akt angedeutet wurde,

100) Lope De Vega, El castigo, Zeile 591-604.
101) Ibid., Zeile 2443-48. Camáldula auch Camándula, ein religiöser Orden, gegründet von San Romualdo am Anfang des 11. Jahrhunderts in Camaldoli in der Nähe von Florenz. Batíns Bemerkung ist ebenso ironisch gemeint wie sein "Papstwunder", denn der Orden hatte einen schlechten Ruf;



denn die ersten Worte, die wir überhaupt vom Herzog hören, sind die unsichere Frage, ob ihn niemand erkennen könne: "Que no me conozcan temo."[102] Worauf ihn Ricardo damit beruhigt, dass unter der Verkleidung alles erlaubt sei:

> Debajo de ser disfraz
> hay licencia para todo, ...[103]

Schon wenig später, lauschend dem wehmütigen Lied, das eine Frauenstimme im Innern eines Hauses singt, wird der Herzog missmutig und wünscht, obwohl es noch nicht sehr spät ist, zu Bett zu gehen. Für diesen Tag hat er vom leichten Leben genug. Dass es zu einem Rückfall kommt, wissen wir. Dafür ist die Wandlung nachher umso tiefgehender. Ricardo jedenfalls berichtet:

> El Duque ha ganado un nombre
> que por toda Italia suena;
> que si mil mató Saúl,
> cantan por él las doncellas,
> que David mató cien mil;
> con que ha sido tal la enmienda,
> que traemos otro Duque:
> ya no hay damas, ya no hay cenas,
> ya no hay broqueles ni espadas,
> ya solamente se acuerda
> de Casandra, ni hay Amor
> más que el Conde y la Duquesa;
> el Duque es un santo ya.[104]

Der Herzog änderte nicht nur seine amourösen Gewohnhei-

siehe Van Dam, ed. cit., S. 391.
102) Lope de Vega, El castigo, Zeile 4.
103) Ibid., Zeile 5-6.
104) Ibid., Zeile 2351-63.



ten, sondern auch seine lässige Einstellung zu Staatsgeschäften, denn kaum zurückgekehrt, erledigt er, wie wir ja wissen, Briefe, die nach Batíns Dafürhalten Zeit gehabt hätten. Batíns Wunsch:

> El cielo que remunera
> el cuidado de quien mira
> el bien público, prevenga
> laureles a tus vitorias,
> siglos a tu fama eterna, ...[105)]

geht in Erfüllung, aber auf eine böse Art und Weise. Der Sieg, den der Herzog erringt, ist ein Sieg über sich selbst, der ihn zugleich zerstört, denn ihm wird der zweifelhafte Ruhm zuteil, Frau und Sohn am selben Tag für ein Verbrechen richten zu müssen, das er durch sein eigenes Verhalten mitverschuldet hat. Genau genommen richtet und bestraft er in Casandra und Federico sich selbst und niemand kann ihm die Strafe erlassen.

Lope de Vega wirbt ganz offenkundig für seinen Helden, der dafür büssen muss, dass er für seinen Lebenswandel keine moralischen Richtlinien anerkannte, denn er lässt ihn aufstöhnen:

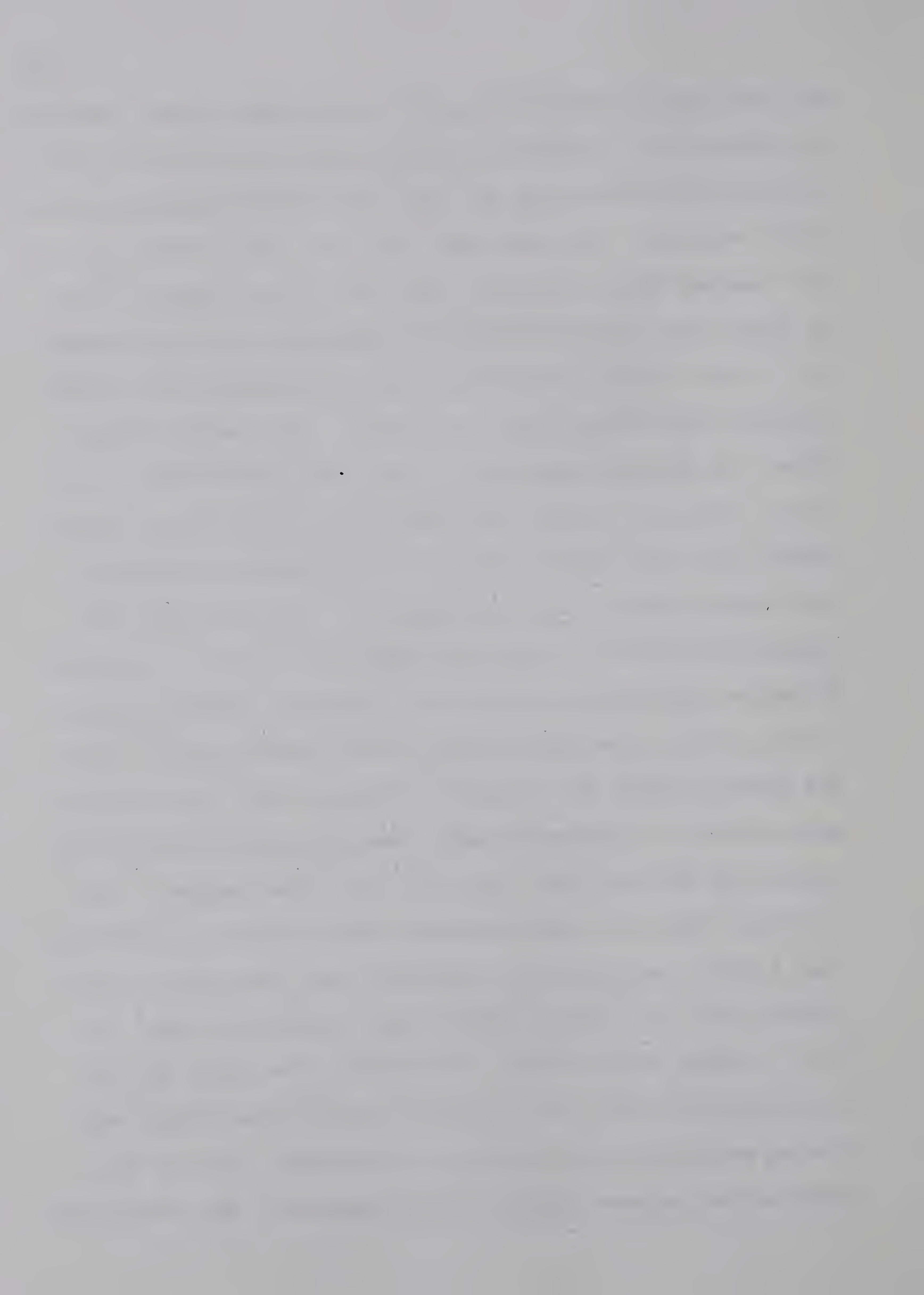
> Esto aun pudiera, ofendida,
> sufrir la piedad humana;
> pero dar la muerte a un hijo,
> ¿qué corazón no desmaya?[106)]

Das Unglück dieses Herzogs besteht nicht allein in sei-

105) <u>Ibid.</u>, Zeile 2463-66. 106) <u>Ibid.</u>, Zeile 2866-69.



nen schlechten Gewohnheiten, die er zu spät ablegt, sondern vor allem darin, dass er als Herzog eine gesellschaftliche Stellung bekleidet, die von ihm eine "exemplarische Aufführrung" verlangt. Er weiss das sehr gut, denn er ist ja, wie wir gesehen haben, besorgt, dass ihn keiner erkennt, wenn er Damen mit zweifelhaftem Ruf nachstellt und seine Heirat ist ja auch nichts anderes als ein Aufrechterhalten seines Ansehens und seiner Würde als Herzog. Das Gewand dieser Würde ist aber zu gross und zu weit für den Menschen, der es zu tragen hat, daher der Rückfall in seine alten Gewohnheiten, was zum Unglück aller Beteiligten das Verlangen nach Vergeltung in Casandra wachruft. Es ist wieder die öffentliche Würde und Ehre des Herzogs, die durch Casandras Verhalten getroffen wird--privat bedeutete sie ihm zuerst ja gar nichts--die ihn zur heimlichen Strafe zwingt, denn das Bekanntwerden von Casandras Ehebruch wäre sein moralisches Ende als Staatsoberhaupt, denn Casandras Ehre ist zugleich des Herzogs Ehre, wie wir noch sehen werden. Die besondere Form des Strafvollzuges lässt zwar sein öffentliches Ansehen unangetastet, zerstört aber zugleich die Möglichkeit für ihn jemals wieder etwas anderes zu sein als eine Attrappe seines Amtes. Er befolgt das Gebot der Gesellschaftsordnung, das es einem verheirateten Manne verbietet, seinen Don Juan-Gelüsten nachzugeben, die es aber auch der betrogenen Ehefrau nicht gestattet, die Vergeltung



in ihre eigenen Hände zu nehmen. Casandra steht übrigens dem Herzog, wenn es zur Aufrechterhaltung einer Fassade kommt, in nichts nach. Wir wissen von ihr selbst, dass sie nicht nur aus Angst vor ihrem Vater, sondern auch aus Befürchtungen, was man in Italien sagen würde, wenn sie sich weigerte, den Herzog zu heiraten, nach Ferrara weiterreist.[107)]

Es werden also alle, der Herzog selbst und Casandra, dem öffentlichen Ansehen geopfert, weil ihr Privatleben der Tugend und der Tapferkeit in persönlichen Belangen mangelte. Der Herzog befindet sich seiner menschlichen Schwäche wegen in einer ausweglosen Zwickmühle. Wird bekannt, was geschehen ist, ist er als Herzog unmöglich geworden. Straft er, so beugt er sich dem Gesetz, aber sein eigenes Leben verliert seinen Sinn, den ihm die Liebe zum Sohn gegeben hatte. Der Herzog wählt die heimliche Strafe, doch ist ironischerweise auch diese "Heimlichkeit" zweifelhaft, denn Aurora und Carlos Gonzaga kennen die Wahrheit und auf jeden Fall weiss noch ein Dritter Bescheid: der Schreiber des anonymen Briefes.

Das Los, den eigenen Sohn richten zu müssen, teilt der Herzog Luis, wie wir wissen, mit Lord Byrons Azo, mit D'Annunzios Nicolò d'Este und mit dem Margrave Niccolò bei

107) Siehe Seite 56-57, Zitat 100.



[108] Bergman. Nicht in allen Stücken wird der Herzog als der Hauptschuldige hingestellt, aber immer fällt ein Teil der Schuld auf ihn zurück. Wie sich der Herzog oder der Marchese als strafender Vater und Fürst in diese Lage zu schicken weiss, ist verschieden, weil ja Sache des Dichters. Wir finden zwei Möglichkeiten des Verhaltens: Entweder, der Ehebruch wird als Staatsverbrechen angesehen, dann ist der Herzog ebenso bestraft wie das junge Paar, so bei Lope de Vega und bei Byron, darauf kommen wir noch zu sprechen; oder Parisina erscheint als femme fatale, dann wird der Herzog zum Sadisten, was in den Werken D'Annunzios und Bergmans der Fall ist. Dort wird der Tod von den Liebenden auch nicht als Strafe, sondern als Befreiung aufgefasst.

Am klarsten zeigt sich die Auffassung des Ehebruchs als Staatsverbrechen bei Lope de Vega. Casandras und Federicos Vergehen wird deshalb zum Staatsverbrechen, weil durch ihr Verhalten die Nachfolge nicht nur in Frage gestellt, sondern überhaupt unmöglich gemacht wird. Ähnliches haben wir bei Bandello gesehen, doch dort heiratet der Marchese ein zweites Mal und Ugo und die Marchesana können ruhig vergessen werden. Für Herzog Luis aber gibt es keinen Ausweg und

108) Unterschiede in der Schreibung des Namen Niccolò entsprechen der Schreibung des Namens bei D'Annunzio und



keine Rückkehr zur alten Ordnung, denn alle verlassen Ferrara, sogar Batín geht mit Aurora nach Mantua. Diese Unmöglichkeit, die alte Ordnung wiederherzustellen, meinten wir, wenn wir im zweiten Abschnitt sagten, dass am Ende von Lope de Vegas Drama die Welt in Trümmern liege. Für dieses Ferrara gibt es keinen Fortinbras.

Bei Lord Byron finden wir die Motive der Liebe als Staatsverbrechen und das Bastardmotiv wieder, dazu kommt das Motiv der Brautabnahme durch den Vater. Dieses Motiv erschien bei Bandello nur in der Andeutung der Marchesana, auf die wir hingewiesen haben.[109] Byron konstruiert aus dem Brautabnahmemotiv zusammen mit dem Bastardmotiv die Schuld Azos. Wir finden diese Schuld ausführlich in der Rede Hugos beschrieben. Hugo wirft dem Vater vor:

> Thou gav´st, and may´st resume my breath,
> A gift for which I thank thee not;
> Nor are my mother´s wrongs forgot,
> Her slighted love and ruined name,
> Her offspring´s heritage of shame;[110]

Nachher beschuldigt er ihn, dass der Vater, die natürliche Geburt des Sones vorschützend, ihm die Braut weggenommen habe:

> But wrong for wrong:--this,--deemed thy bride,
> The other victim of thy pride,--

Bergman.

109) Siehe Seite 56.

110) Byron, "Parisina", Zeile 241-45.



Thou know´st for me was destined long;
Thou saw´st, and coveted´st her charms;
And with thy very crime--my birth,--
Thou taunted´st me--as little worth;
A match ignoble for her arms; ... [111]

Herzog Azo hat aber weder einen schlechten Ruf, noch betrügt er seine Frau, im Gegenteil, sie kann ihn sogar schlafend glücklich machen, wenn sie ihn unbewusst berührt:

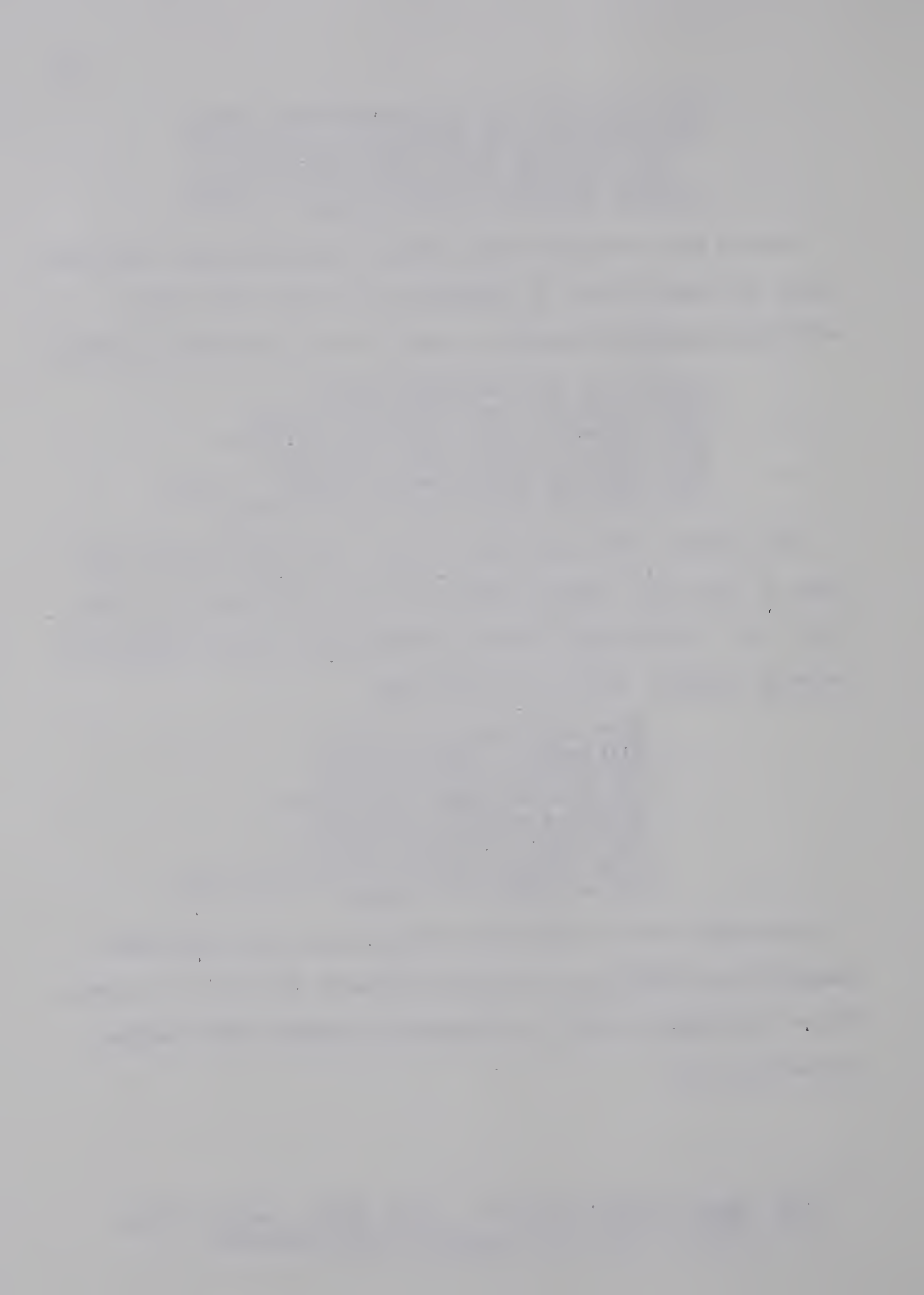
And he to that embrace awakes,
And, happy in the thought mistakes
that dreaming sigh, and warm caress,
For such as he was wont to bless;
And could in very Fondness weep [112]
O´er her who loves him even in sleep.

Azo handelt dann auch ganz anders als der Herzog Luis, denn er hat eine andere Auffassung der persönlichen Ehre. Nach Luis´ Auffassung dürfen Schandflecke nicht öffentlich bekannt werden, seiner Ansicht nach

Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta,
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama;
pues despúes que le ha perdido, [113]
por el mundo le dilata.

Ausserdem ist die Ehre des Herzog Luis vom guten Ruf seiner Frau abhängig, was ganz allgemein die Ehre zu einem Feind des Mannes macht. Der Herzog spricht sich darüber gründlich aus:

111) Ibid., Zeile 253-59. 112) Ibid., Zeile 75-80.
113) Lope de Vega, El castigo, Zeile 2850-57.



¡Ay, honor, fiero enemigo!
   ¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo, y que fuese
mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no?
   Pues sin culpa el más honrado
te puede perder, honor,
bárbaro legislador
fue tu inventor, no letrado.
  Mas dejarla entre nosotros
muestra que fuiste ofendido,
pues esta invención ha sido
para que lo fuesen otros. 114)

Azo ist, was Ansehen und Ehre anlangt, ganz anderer Meinung. Er verschafft sich Gewissheit, was ziemlich leicht ist, denn die Liebschaft Hugos und Parisinas ist am Hofe bekannt, nur der Herzog wusste bisher nichts davon. Was sowieso alle wissen, braucht nicht heimlich abgehandelt zu werden. Das Verhältnis Hugos und Parisinas ist ein Staatsverbrechen und daher werden die beiden auch vor den Vertretern des Staates in einer öffentlichen Sitzung verurteilt. Byron lässt keinen Zweifel, dass er das junge Paar für schuldig hält. Sein Hugo ist sich auch seiner Verfehlung bewusst, wenn er von seinem "crime" als "worst to human view" spricht. Genauso wie Luis, richtet auch Azo sich selbst, auch seine Welt war vorübergehend in Gefahr zerstört zu werden. Azos Staat von Ferrara bleibt bestehen, aber er, Azo, findet keine Lösung für seine inneren

114) *Ibid.*, Zeile 2811-23.



Konflikte, denn sein Verstand hat einen Mord befohlen, der "moralisch" gerechtfertigt erscheint, den das Gesetz verlangt hat, aber seine Gefühle, seine Liebe für Frau und Sohn konnte er nicht mit ihnen zugleich töten.

In Byrons "Parisina" finden sich die ersten Anzeichen dafür, dass der Herzog nicht nur straft, weil Ehre oder Gesetze ihn dazu zwingen, sondern weil seine Entschlüsse von einem grausamen Zug in seinem Charakter bestimmt werden. Wir meinen, dass man Zeilen wie diese:

> Farewell! I will not see thee die--
> But thou, frail thing! shalt view his head--[115)]

als sadistisch bezeichnen kann, wenn auch Byron mit dem, was er am Ende des Gedichtes über den Herzog sagt, diesen Eindruck wieder verwischt.

Auch das Wort _fatal_ finden wir zum erstenmal bei Byron. Die _fatal_ _charms_ hat seine Parisina mit ihren Enkelinnen bei Bergman und D´Annunzio gemeinsam. Sonst aber erscheint Byrons Parisina als eine passive romantische Heldin, die an ihrer Schönheit genug hat, die Rührung, ja eher eine Art von Anbetung erregt, der man aber keine Exzesse zutraut. Wir werden später finden, dass Parisina aber auch anders gesehen werden kann. Vorläufig aber wollen wir ihre Schweigsamkeit lieber Verhaltenheit der Gefühle nennen,

115) Byron, "Parisina", Zeile 216-17.



eine Unfähigkeit ihres Wesens, ihr Herz zur Schau zu stellen. Nur ganz unhöfliche Kritiker würden sie als "schöne, dumme Frau" bezeichnen, die schweigt, weil sie nichts zu sagen hat. Aber wir sehen ja Parisina nur am Ende ihres Lebens, wo alles, was zu sagen war, schon gesagt ist.

Ganz anders verhält sich Casandra. Sie macht uns mit allen ihren Gedanken und Gefühlen bekannt und mit allen ihren Überlegungen, die sie zum Handeln veranlassen. Sie benützt ihren Verstand. Nur einmal, in den Klauen der Eifersucht, wenn Federico ihr vorschlägt, dass er Aurora heiraten könnte, um sie beide vor dem Äussersten zu bewahren, an dieser Stelle verliert sie die Herrschaft über ihr Temperament und besiegelt damit ihr Schicksal.[116] Die erwähnte Szene zeigt aber auch, dass Federico gewissermassen in der Zange von Vater und Stiefmutter zappelt und wenig Gelegenheit hat, sich durchzusetzen. Weder wurde ihm vom Vater erlaubt, in den Krieg zu ziehen, noch entlässt ihn Casandra aus ihrem Netz. Er ist ein Opfer der Vaterliebe einerseits und der besitzergreifenden Leidenschaft Casandras andrerseits. Er hat beiden nichts anderes entgegenzusetzen als seine "*necia imaginación*"[117] und das ist nicht genug, um das Unheil aufzuhalten.

116) Lope de Vega, *El castigo*, Zeilen 2700-35.
117) *Ibid.*, Zeile 926.



Auch Byrons Hugo ist nicht viel besser dran. Der Vater hat ihm die Braut weggenommen, da die Schönheit Parisinas für den Bastard zu schade war. Gelegenheit für sich selbst zu sprechen erhält er erst, als es dafür zu spät ist. Doch wenn wir Hugo recht verstehen, dann hat er Parisina verführt, oder er hat sich willig von ihrer Schönheit verführen lassen, um sich am Vater für sein Dasein als Bastard zu rächen. Byron sieht also die ganze Angelegenheit von einer anderen Seite, das heisst nicht als Tat der vernachlässigten Frau, die ihren Mann treffen will, sondern möglicherweise als die eines Sohnes, der den Vater treffen und sich an ihm rächen will.

Das dritte der Motive, das wir aufgezählt haben, ist das Motiv der Eifersucht. Wir finden es zum erstenmal bei Lope de Vega. Dort sind Aurora und Casandra abwechselnd aufeinander eifersüchtig. Aber der Versuch Auroras, auch Federico eifersüchtig zu machen, misslingt. Während Auroras Wachsamkeit durch ihr Gefühl geschärft wird, sie ertappt die Liebenden in flagranti, wird Casandras Geistesgegenwart eingeschläfert, bekanntlich sieht sie den lauschenden Herzog nicht und ausserdem missversteht sie gründlich, dass Federico nur retten will, was noch zu retten ist, nicht aber seine Liebe zu ihr verraten hat. Über die Folgen, die das Verhalten Casandras zeitigt, wurde schon genügend gesagt.



In Byrons "Parisina" kann mit einiger Mühe Eifersucht zwischen Vater und Sohn entdeckt werden, aber wir glauben, dass Eifersucht nicht ganz der richtige Ausdruck ist, denn die Vorwürfe, die der Sohn dem Vater macht, beziehen sich in der Hauptsache auf die uneheliche Geburt des Sohnes und den Tod der Mutter in Schande.

Ungleich wichtiger wird das Motiv der Eifersucht in Bergmans und D´Annunzios Parisina. Dort verschiebt dieses Motiv die Akzente. Nicht mehr der Ehebruch steht allein im Mittelpunkt. Die Rivalität der Frauengestalten um die Liebe Ugos hat ebensoviel dramatisches Gewicht. Kann man im Falle Lope de Vegas von einem Ehebruchsdrama gekoppelt mit einem Drama der Ehre sprechen, so können wir die modernen Stücke mit demselben Recht als Eifersuchtstragödien bezeichnen.

Bevor wir zur Behandlung der modernen Stücke übergehen, möchten wir noch einmal festhalten, dass in den älteren Stücken der inzestiöse Ehebruch ein Staatsverbrechen darstellt, das dementsprechend bestraft werden muss; ferner, dass nur Lope de Vegas Gestalten eine innere Entwicklung durchmachen, alle andern aber am Ende dieselben sind, die sie am Anfang waren. Im Gegensatz zur Quelle, also zu Bandello, sind bei Lope de Vega und bei Byron Stiefmutter und Stiefsohn nicht mehr halbe Kinder, sondern erwachsene Menschen, die sich ihrer Verfehlungen bewusst sind und da-



her für ihr Tun verantwortlich gemacht werden können. Die Fürsten Luis und Azo leiden unter dem Widerstreit von Verstand und Gefühl. Am Ende behält der Verstand zusammen mit dem Ehrgefühl bei Luis die Oberhand. Bei Azo besiegt ein grausamer Zug in seinem Charakter im entscheidenden Augenblick die Gefühle. Die Darstellung dieses inneren Kampfes, den beide Väter ohne Hilfe für sich allein ausfechten müssen--sie haben keine vertrauten Freunde oder Diener--hat dazu geführt, dass moderne Kritiker dazu neigen, in den Fürsten die tragischen Helden zu sehen.[118] Da aber mit ebenso guten Gründen Casandra oder Parisina als Hauptgestalten der Tragödie gesehen werden können, ist es vielleicht angebracht, nicht von einer tragischen Gestalt, sondern von einer tragischen Situation zu reden, in der alle Figuren des Dramas verwickelt sind und in der alle ihren Anteil an Schuld und Sühne zu tragen haben.[119]

Die Frage nach der tragischen Gestalt braucht für die beiden modernen Dramen nicht eigens gestellt zu werden, denn Parisina ist ohne Zweifel die Hauptperson. Zum Unterschied von ihren Vorgängerinnen wird sie aber nicht als Sünderin, die Strafe verdient hat, vorgestellt, sondern als

118) Siehe Seite 16.
119) Vgl. Lope de Vega, El castigo, Introduction, S. 16.



die leidenschaftlich Liebende, die willig alles, ihr eigenes und auch das Leben ihres Geliebten für diese Liebe opfert. Nicht mehr der Ehebruch ist das Hauptmotiv, sondern die leidenschaftliche Liebe, die als verwirrendes und selbstzerstörendes Gefühl erscheint. Die Gewalt dieses Gefühls ist Erklärung und Rechtfertigung für Parisinas Verhalten.

Bergman entwickelt die Handlung seines Dramas aus der Rivalität Parisinas und Caterinas um Ugos Liebe. Caterina hat das Recht auf ihrer Seite, sie war Ugos erste Geliebte und sie ist frei. Parisina dagegen pocht auf den Anspruch der Leidenschaft, die alles andere ausschaltet, auch die Möglichkeit einer Rettung durch die Flucht, denn flieht Parisina, fällt Ugo wieder Caterina zu. Es ist Parisina, die Niccolò erklärt, warum sie nicht fliehen konnte:

> Jag kunde icke fly från ditt slott, ty jag älskade din son.... Jag var hos älskade och kunde icke lämna honom.[120]
>
> (Ich konnte nicht aus deinem Schloss fliehen, denn ich liebte deinen Sohn. ... Ich war seine Geliebte und konnte ihn nicht verlassen.)

Bergman ist der Auffassung, dass Parisina durch ihre Liebe über alle andern erhöht wird. Er bringt dies durch die Huldigung des Volkes im ersten Akt und durch die spontane Aufforderung Albertos im letzten Akt:

120) Bergman, Parisina, S. 212.



För monna Parisina härifran,... [121]

(Für Parisina von jetzt an,...)

die einem Abfall vom Markgrafen gleichkommt, zum Ausdruck.

Auch bei D'Annunzio fällt alles Licht auf Parisina, ihre Gegenspielerin, die Mutter Ugos, ist der verkörperte Hass. So wie Parisina alles ihrer Liebe, so opfert sie alles ihrem Hass, auch den Sohn. Nicolò d'Este beklagt sich dann auch, dass Gott ihn geschlagen habe, zwischen Hass und Zorn leben zu müssen:

Me
Dio, danna, me percote
che sempre mi travaglio
tra odio ed ira, tra rancura e furia ... [122]

Er hat allerdings recht, die Schimpforgien der beiden Frauen sind kaum zu überbieten und Nicolò kann sich nicht aufraffen, den Schiedsrichter zu spielen. Wenn er dann endlich handelt, dann werden seine Entscheidungen von einer händereibenden Grausamkeit diktiert, die ihre Wurzel nicht in der Stärke sondern in der Schwäche hat. Nicolòs Urteil lautet:

abbian l'istesse ceppo
sotto l'istessa scure
i due capi, e i due sangui
faccian l'istessa pozza. [123]

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass wir es in Kass-

121) Ibid., S. 211.
122) D'Annunzio, Parisina, S. 735. 123) Ibid., S. 788.



ners Gleichnis mit einer Sinnesänderung zu tun haben.[124] Vielleicht solte man sagen, Kassner deutet die Geschichte Parisinas anders. Genau genommen ist es die Geschichte das Markgrafen, die Kassner interessiert. Dieser hat mit dem historischen Niccolo nicht mehr als den Namen und seine gesellschaftliche Stellung gemeinsam. Kassner sucht nach den Gründen für das Verhalten seines Nicolaus nicht in eine einer Verfehlung Parisinas, sondern im Charakter seines Helden selbst. Das Davonreiten Nicolaus´ "in die Nacht", aus der er nicht mehr zurückkehrt, ist eine Tat der Verzweiflung. Es ist die Tat eines Menschen, der den Weg vom Ich zum Du nicht gefunden hat, der, wie Kassner als alter Mann rückblickend gesagt hat, immer wieder nur "ein anderes Ich sich selber gegenüber" sieht.[125] Kassner sagt dies in seiner Erzählung natürlich nicht mit diesen Worten, doch vermag vielleicht ein Eingehen auf Kassners dichterische Gestaltung zeigen, wie dieses Ich-Ich Verhältnis des Träumers Nicolaus zu Parisina verstanden werden könnte.

124) Siehe Seite 51.

125) Rudolf Kassner, Nachwort zu Der Tod und die Maske, S. 54.



V. DIE ÄSTHETIK DER SÜNDE

Schon Aristoteles wusste, dass Abstossendes und Hässliches, die in der Wirklichkeit Gefühle des Schmerzes oder des Abscheu erregen, zum ästhetischen Erlebnis werden können, sobald wir nur ein Abbild oder eine Nachahmung des Abscheulichen vor uns haben,[126] vorausgesetzt aber, dass diese Nachahmung eine gewisse Ordnung der einzelnen Teile und Glieder aufweist und dass diese in einem dem Ganzen angemessenen Verhältnis zueinander stehen.[127] Im besonderen Masse trifft diese Umkehr vom Hässlichen zum Schönen für die dichterische Gestaltung zu. Shelley beschreibt diese Fähigkeit der Dichtkunst, wenn er sagt:

> Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautyful, and it adds beauty to that which is most deformed; it marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; ... It transmutes all that it touches, ... and lays bare the hacked and sleeping beauty which is the spirit of its forms.[128]

Es soll nun untersucht werden, wie erfolgreich unsere Dichter waren, den Ehebruch Parisinas und Ugos mitsamt seinen Folgen aus der Wirklichkeit der Skandalgeschichte in

126) Aristoteles, Poetics, 1448b10-15.
127) Ibid., 1450b35-39.
128) Percy Bysshe Shelley, A Defence of Poetry, in English Romantic Poetry and Prose, selected and ed. with essays and notes by Russel Noyes, (New York: Oxford Univ. Press, 1956), S. 1110.



ein ästhetisches Erlebnis zu verwandeln.

Wir beginnen wieder mit Bandello. Wie alle seine anderen Novelle ist auch die Novella XLIV in Form eines Briefes abgefasst. Der Empfänger dieses Briefes ist der Graf Baldesar Castiglione, der Verfasser des Cortegiano. Es erzählt also ein Hofmann dem andern Hofmann eine Geschichte, die eine "vollkommene" Hofdame--Signora Bianca ist unmissverständlich als Dame beschrieben--über eine andere Dame erzählt, die keine ist. Bandello fügt der Erzählung der Dame nichts hinzu. Er hat offensichtlich diese Erzählerin eingeschaltet, um grössere Glaubwürdigkeit für seine Novella zu erreichen. Zugleich enthebt dieser Kunstgriff Bandello jeglicher Notwendigkeit, selbst ein moralisches Urteil abgeben zu müssen, denn er gibt einfach weiter, was er gehört hat. Ausserdem rückt er damit das Geschehen von der Gegenwart des Erzählers und des Hörers--und auch des Lesers--in einer Weise ab, die nicht unbedingt erfordert, sich gefühlsmässig in die Personen hineinzuversetzen und mit ihnen zu lieben und zu leiden oder sich eine Meinung über sie bilden zu müssen. Wir meinen, dass dies der Grund ist, warum Bandello seine Erzählung in diesen vielfachen Rahmen eingespannt hat. Da ist zuerst der Brief an Castiglione. In diesem findet sich als zweiter Rahmen der Bericht über eine Gesellschaft und über den Raum, in dem das Fest stattfand. Dann wird erst noch Signora Camilla Sca-



rampa eingeführt und über das, was sie sagte, berichtet. Erst dann werden der Graf Castiglione und mit ihm die Leser mit Signora Bianca bekannt gemacht.[129] Die Erzählung der Dame folgt, aber auch hier erfahren wir am Ende, dass auch sie die Schicksale Parisinas und Ugos nicht aus erster Hand kennt, sondern sie von ihrem Vater erfahren hat, der aber auch erst nach dem Tod des Paares geboren wurde und seinerseits nur erzählt, was ihm wieder sein Vater über diese Angelegenheit sagte. Kann man über eine Geschichte, die so oft durchgehechelt wurde, die von so vielen Informanten weitergereicht wurde, sich ein richtiges Urteil bilden? Wir glauben, dass dies nicht der Fall ist. Doch ist diese Art zu erzählen vorzüglich geeignet, jenes Gruseln zu erregen, dass so angenehm die Langweile einer müssigen Gesellschaft vertreibt, ohne tiefere Gefühle in Mitleidenschaft zu ziehen.

Auch Kassner erzählt eine Geschichte, die sehr weit zurückliegt, soweit, dass sich nicht mehr genau unterscheiden lässt, was wahr und was erfunden ist. Kassner kann deshalb Chronist und allwissender Erzähler zugleich sein. Der Chronist beschreibt die Hochzeit und die Burg, er sieht den Löwenturm und er gibt den Personen seiner Geschichte, die

129) Bandello, S. 515-16.



uns überlieferten Namen. Die Allwissenheit des Dichters aber bezieht sich nur auf Nicolaus. Seine Gedanken und Gefühle lernen wir im inneren Monolog und im Dialog mit den beiden Dienern kennen. Aber gerade dadurch, dass wir Zutritt zum Innenleben Nicolaus´ erhalten, Parisina aber nur durch die Augen Nicolaus´ und des sie beschreibenden Chronisten sehen, werden Parisina und Nicolaus voneinander abgesondert. Parisina sitzt in ihrem Turm wie eine gefangene Prinzessin. Sie ist das Ich, das Nicolaus mit seinem Fortreiten isoliert hat, das nicht zum Du werden kann, weil Nicolaus´ Traumwelt ihn daran hindert, Parisina zu vertrauen. Gewiss, Nicolaus wünscht sich nichts so sehr, als als einziger von Parisina geliebt zu werden. Aber weder sagt er ihr, dass er sie liebt, noch fragt er sie nach ihren Gefühlen. Auch der Chronist lässt Parisina niemals sprechen, nur ihr Lachen erklingt immer wieder. Dieses Lachen ist mehr als nur ein Leitmotiv. Es begleitet wie ein Orgelton die kleine Erzählung, die zu Ende ist, als Parisinas Lachen verstummt. Vielleicht könnte man, was Kassner "Gleichnis" nannte, auch als "Märchen" bezeichnen, denn märchenhafte Züge gibt es genug: Parisinas Treue wird auf die Probe gestellt, formelhafte Wendungen kehren immer wieder, das Doppelgängermotiv klingt an, denn der Markgraf "erschien sich oft wie im Spiegel und wie ein Fremder."[130)]
Und immer wieder ist Parisinas Lachen um Nicolaus "als



hätte es viele kleine silberne Flügel und flöge um ihn und flöge an ihm vorbei."[131] Dieses fliegende Lachen ist offenbar als ein poetisches Bild für die Seelen Parisinas und Ugos--auch er "weiss zu lachen"--gemeint.[132] Es erinnert uns an die Seelen, die als Paar im Canto V des <u>Inferno</u> so leicht auf dem Winde schaukeln, " ... <u>quei due che ´nsieme vanno,/ e paion se al vento esser leggieri</u>." So lesen wir bei Dante.[133]

Vielleicht kommen wir dieser Geschichte am nächsten, wenn wir sie nicht wie Spoerri als einen "ahnungsvollen Versuch",[134] sondern als einen "neuromantischen Versuch" bezeichnen, finden wir doch etliche Elemente, die wir als dem Stil der Neuromantik zugehörig empfinden. Zum Beispiel den Exotismus von Ort und Zeit, dieses unbestimmte Mittelalter und den "grünen Burghof" in einem unwirklichen Ferrara, der Turnierplatz und Totenacker--mit einem leeren Grab--zugleich ist, der zu einer Burg gehört, die einer "Gruft" gleicht.

Kassners Gleichnis, obwohl es sich als Bericht tarnt, ist weder Bericht noch klare Darstellung von Geschehnissen,

130) Kassner, <u>Träumer</u>, S. 11.
131) <u>Ibid</u>., S. 11. 132) <u>Ibid</u>., S. 12.
133) Dante, <u>Inferno</u>, V., 74-5.
134) Theophil Spoerri, "Rudolf Kassner: Rede bei der Verleihung des Schiller-Gedächtnispreises ... an Rudolf Kassner ... 1955," in <u>Der Blinde schaut</u> ... hrsg. von



noch ist es ein moralisches Urteil. Kassner erreicht es jedoch, uns in eine besondere Stimmung zu versetzen. Er schafft eine Atmosphäre etwa auf die Art, wie wir sie in Rilkes Cornet finden. Wie auch immer man diese Stimmung nennen möchte: neuromantisch, träumerisch oder einfach jugendlich tastend, sie deckt wie ein Schleier alles Hässliche zu--auch den Totschlag der Diener--sodass wir es nur noch ahnen, aber nicht mehr sehen können.

Auch Bergman versucht in seiner Parisina vor allem eine besondere Stimmung zu erzeugen. Um das zu erreichen, borgt er unter anderem bei Dante. Das Motiv des Buches als "Galeotto", das hier wieder aufgenommen wird, kennen wir ebenfalls aus dem Canto V des Inferno.[135] Diesem Motiv begegnen wir auch nachher bei D'Annunzio wieder. In beiden Fällen lässt sich Parisina die Geschichte von Tristan und Isolde vorlesen, allerdings ist jedesmal Wagners Tristan und Isolde gemeint, denn wie viele der dekadenten Dichter verehrten Bergman und D'Annunzio Richard Wagner und waren auch von ihm beeinflusst. Der Hinweis auf den Liebestod von Tristan und Isolde soll ausserdem den Zuschauer auf das

Victor Suchy, (Graz: Stiasny, 1963), S.6.

135) Dante, Inferno V, 128: Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse: ... Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:... Galeotto war der Vermittler zwischen Lanzelot und Guinevere; sein Name ist hier Synonym für einen Kuppler.



Ende vorbereiten und zudem für Parisina und Ugo einnehmen. Mitgefühl oder Verständnis für den betrogenen Ehemann finden wir weder bei Bergman noch bei D´Annunzio. Beide folgen hier einer literarischen Tradition, die schon für Gottfried von Strassburg Geltung hatte, der den betrogenen Marke ja auch nicht in Schutz nimmt. Es ist aber Bergman nicht möglich, uns als Parteigänger für seine Parisina zu gewinnen, denn er lässt--wahrscheinlich unbeabsichtigt--die böse Stiefmutter des Märchens auftauchen, wenn Caterina d´Orbizzi Parisina hintergründig fragt: "Vad will du din styvson styvmor?" Zu diesem Zeitpunkt wissen beide Frauen, dass eine Rettung Ugos nur möglich ist, wenn Parisina das Opfer der Trennung auf sich nimmt. Die "Stiefmutter" tut das aber nicht.

Es gelang Bergman in diesem Frühwerk noch nicht seinen Figuren Leben einzuhauchen. Sie sind alle nicht viel mehr als Marionetten, die an den Fäden literarischer Konventionen zappeln. Eine Ausnahme bildet die Gestalt der Caterina d´Orbizzi, die als einzige glaubhaft erscheint. Stilisierte Renaissance in den Bühnenanweisungen, schwedische Trolle, ein Ehebruch im Walde von Rimini, der Ansatz einer modernen Seelenanalyse, wie wir sie im Wahrheitsverlangen des Grafen und in den Enthüllungen Parisinas über ihre ersten Schlafzimmererlebnisse finden, ergeben eine Mischung, die nicht unbedingt als ein Beitrag zur Ästhetik der Sünde



angesehen werden kann.

Auch D´Annunzios _Parisina_, die im Gegensatz zu Bergmans _Parisina_ das Werk seiner späten Schaffensperiode ist, lässt uns unbefriedigt. Einige der Schwächen des Werkes mögen darauf zurückzuführen sein, dass D´Annunzio schon einmal ein ähnliches Ehebruchsdrama geschrieben hat, das auch eine Episode aus der Geschichte der Malatesta zum Inhalt hatte, nämlich das Drama _Francesca da Rimini_. Es gibt manches Gemeinsame in beiden Dramen, zum Beispiel den Kampf im zweiten Akt, auch die Buchszene gab es schon in _Francesca da Rimini_, und doch war dieses Werk ein poetisches Drama, ein Werk der feinen Unterschiede. In _Parisina_ dagegen gibt es nur Liebe und Hass, verkörpert durch Parisina und die Mutter Ugos, Stella dell´ Assassino. Wir haben es mit einer schwarz-weiss Zeichnung zu tun, in der es keinen Platz, keine Möglichkeit für Zwischentöne gibt. Es wird auch nicht zwischen der Welt des Heiligen und der Welt des Profanen unterschieden. Dies fällt besonders in den Szenen im Heiligtum von Loreto auf. Parisina redet dort über Seide und Perlen, während fromme Hymnen zu hören sind, die das Stattfinden eines Gottesdienstes anzeigen. Mehr noch, wenig später werden wir Zeuge von einer Art _strip tease_, denn Parisina gibt ein Kleidungsstück nach dem andern der Madonna hin. Die Burleske ist bestimmt nicht beabsichtigt, denn Parisina spricht, während sie sich auszieht, zur Madonna:



Ecco la rete
de´ mieie capelli.

Di vigilanza io resti inghirlandata.
Ecco il mio velo.

Sul viso ignudo
io receva da te la tua rugiada.

Ecco le mie collan.
...

Ecco tutti gli anelli.
...

Ecco il moi manto,[136]
...

Und so geht das weiter, bis sie nur noch mit einer Art weissem Hemde bekleidet ist--die Bühnenanweisung schreibt eine tonacella bianca vor--und Parisina sich vor das Madonnenbild in den Staub legt. Die Entkleidungsszene hat sicherlich keinen andern Zweck als Parisina für die Umarmungen der Liebesszene passender zu kostümieren, ohne sie von der Bühne abtreten zu lassen. Bald danach wohnen wir--immer noch im Kirchenraum--immer noch während des Gottesdienstes, leidenschaftlichen Liebesszenen bei. Die Madonna wird gewissermassen zum Schutzgeist einer sündigen Liebe gemacht, was uns eher geschmacklos als poetisch erscheint. Aus demselben Grund empfinden wir die Schlussverse der Lauretanischen Litanei:

Regina Virginum,
Regina Sanctorum omnium,

136) D´Annunzio, Parisina, S. 745-6.



Regina sine labe concepta, ora pro nobis,[137)]

die den Akt beschliessen, eher als blasphemisch, nicht aber als fromm.

D'Annunzios Version der Parisinageschichte wird aber erträglicher, wenn wir sie nicht als zeitgenössisches Theater, was sie ja auch für uns nicht mehr ist, sondern als eine Art Museumsstück des _Fin de siècle_ betrachten. Die Liebesszenen vor der Madonna gehören dann zum Stil, der _locus amoenus_ wird notgedrungen aus der Natur, aus dem Wald in den Innenraum verlegt, denn Natur war nicht mehr gefragt. Alle anderen exotischen Einzelheiten, wie der gefleckte Leopard, der Nicolò zum Vorwand dient, unter dem er Parisina noch am späten Abend aufsucht, vervollständigen nur das Bild.

Nicht ausser Acht lassen dürfen wir bei D'Annunzio die Form. Er charakterisiert seine Personen nicht nur mit dem, was er sie sagen lässt, sondern auch dadurch, was für eine Sprache er sie sprechen--oder besser--singen lässt. D'Annunzio hat allerdings diese scheinbar altertümelnde Sprache nicht selbst ausgedacht, er fand sie gebrauchsfertig bei Pamfilo Sasso, einem Dichter der _letteratura popolare_ des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, vor. Fast der ganze

137) _Ibid._, S. 765.

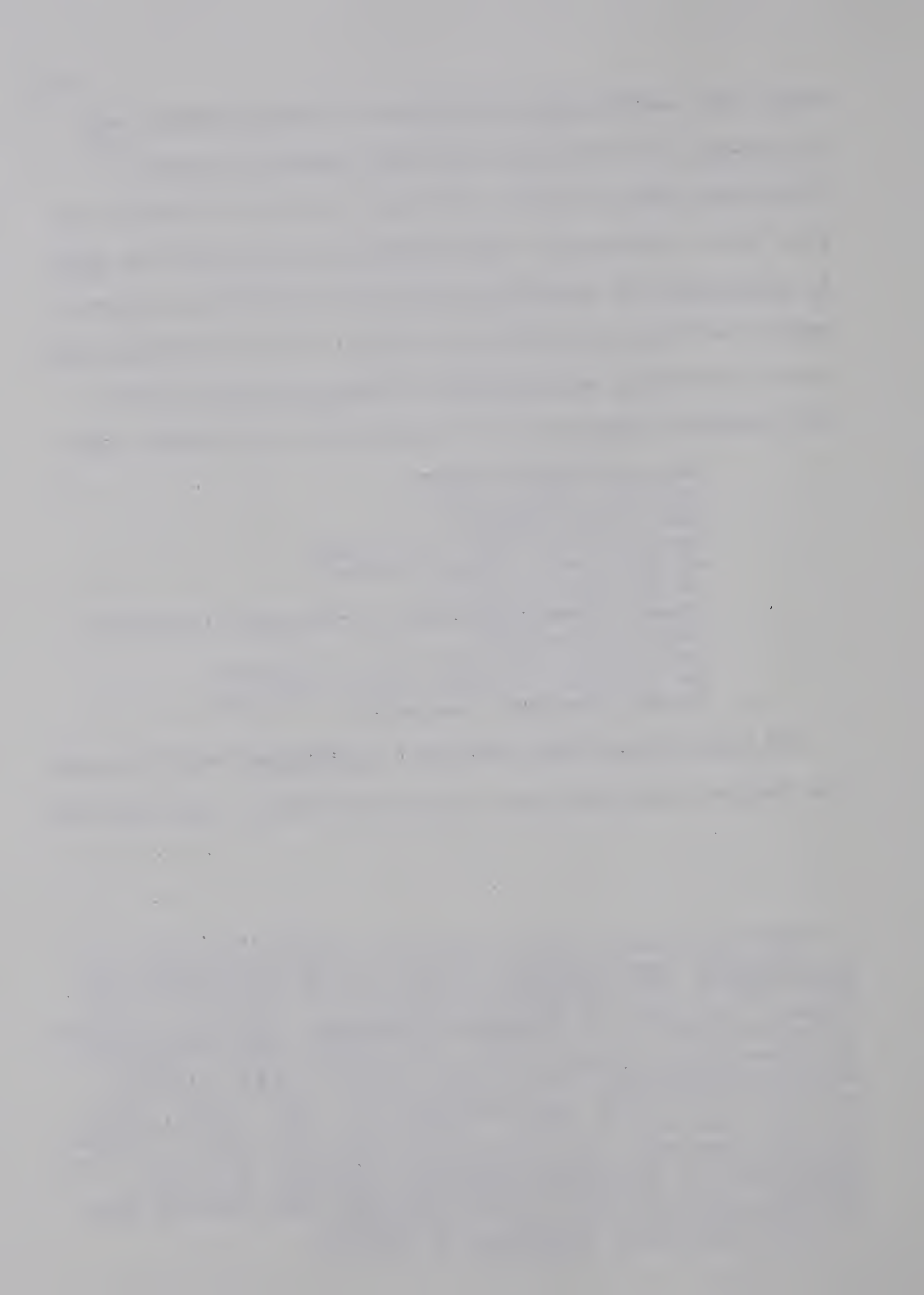


erste Akt, angefangen vom Lied der Hofdame, besteht aus strambotti, die wir alle bei Sasso nachlesen können.[138] D´Annunzio kürzt sie nur ein wenig, in dem er einfach ein paar Zeilen weglässt. Sein eigener Text besteht aus strofe polìmetre mit reimlosen Versen von ungleicher rhythmischer Struktur und ungleicher Länge, die in der Hauptsache durch kunstvolle Zeilensprünge zusammengehalten werden. Als Beispiel führen wir an, was Ugo von sich selbst sagt:

> Sono infermo di gioia,
> ti dico, fratel mio.
> Odo il mio sangue
> cantare come tutte le fontane
> di Belfiore. Entro il petto
> il cor vivo mi balza
> comme il cerbiatto che il mio padre insegue
> nelle selve di Po;
> ne v´ha cane da corsa che l´aggiugna.
> Se di gioia si muore, lode a Dio,
> io son prosimmo a morte,...[139]

Das Bild des zu Tode gehetzten "cerbiatto" wird an anderer Stelle noch gesteigert, wenn Ugo erklärt, dass sein Le-

138) Der Hinweis auf das Werk des clarissimo poeta Misser Pamphilo Sasso Modonese fanden wir in dem Aufsatz von Paolo Toschi "Le tradizioni popolare nell´ opera di D´Annunzio" in L´Arte di Gabriele D´Annunzio: Atti del convegno internazionale ... , S. 576. Wir fanden, dass nicht nur die eine dort erwähnte Strophe verwendet wurde, sondern auch die strambotti XXV (S. 576), XXIV, XXVII, XXXVIII, XLII (S. 716), XLIV (ein zweitesmal S. 718), XLIII, XXIII (S. 719) und XXI (S. 720). Toschi nimmt an, dass D´Annunzio die Sammlung, die Severino Ferrari 1882 unter dem Titel Biblioteca di letteratura popolare italiana herausgab, kannte. Uns war dieses schon zu seiner Zeit seltene Werk in einem Nachdruck von 1967 zugänglich..
139) D´Annunzio, Parisina, S. 717-20.



ben nicht mehr Wert habe als das Fell eines "cervo sbranato", den die Hunde zu Tode gehetzt haben. Ugo wird ja auch wirklich zu Tode gehetzt, allerdings nicht von den "cani" des Vaters, dafür aber von seinen Frauen. Das Hetzen besorgen "la lionessa" und "la lupa", das sind die Mutter und die Geliebte Ugos. Die eigensüchtige Liebe der beiden verursacht seinen Tod.

Obwohl man vieles gegen D'Annunzios Parisina vorbringen kann, so sollte man doch bedenken, dass Sünde und Sadismus nicht unmittelbar vor uns ausgebreitet werden, sondern nur durch das Gitter der poetischen Form zu betrachten sind. Es scheint, dass diese Form bemerkenswerter ist als der Inhalt.

Diese Form ist bei Byron und Lope de Vega ein Teil des Inhalts selbst geworden. Es genügt in ihren Werken nicht, nur die Handlungen der Personen aufzuzählen. Sie müssen vielmehr im Lichte der poetischen Bilder, die sie begleiten, gesehen werden, wollen wir ihren Sinn wirklich ergründen. Die poetischen Bilder sind in beiden Fällen nicht bloss gefällig aufgesetzte Verzierungen, sondern sie sind ein Schlüssel zum Verständnis der Werke.

Wir haben bereits erwähnt, dass Paul Elledge auf Grund seiner Untersuchung der Metaphern zum Schluss kommt, dass in Byrons "Parisina" Azo die Hauptperson sei.[140] Wir meinen allerdings, dass gerade die Bildersprache und die Verglei-



che, die Byron benützt, diese Folgerungen nicht zulassen, besonders wenn man diejenigen Bilder und Symbole untersucht, die Elledge weggelassen hat. So finden wir bei ihm zum Beispiel keinerlei Hinweise auf die möglichen Zusammenhänge von der Art, wie Byron Parisina beschreibt, mit dem Inhalt und dem Sinn des Gedichtes.

Am Anfang und am Ende von Byrons Gedicht stehen Naturschilderungen. Die erste Strophe ist die Beschreibung eines traditionellen _locus amoenus_. Alles, was nach Curtius zur "Ausstattung" eines solchen Ortes gehört, ist vorhanden: "_gentle winds, flowers, the waterfall_" und ausserdem singt noch die Nachtigall.[141] Elledge sieht in dieser "_setting_" einen ironischen Kontrast "_with the lover´s attitude toward their affair_."[142] Wir glauben aber, dass hinter diesem schon von den Troubadours geübten Brauch, ein Liebesgedicht durch eine Naturbeschreibung einzuleiten, mehr steckt als nur ein ironischer Kontrast. Könnte es nicht so sein, dass hier bewusst der Schutz, den "_Este´s bower_", den die Verschwiegenheit der Natur den Liebenden gewährt, der Schutzlosigkeit, dem Ausgesetztsein der beiden in der Gesellschaft, in der Versammlung im Gerichtssaal gegenüber-

140) Siehe Seite 13.
141) Ernst Robert Curtius, _Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter_, (Bern: Francke, 1963), S. 202.
142) Elledge, _op. cit._, S. 29.



gestellt ist, wo es kein "concealment" mehr gibt. Ausserdem glauben wir, dass Parisinas Nichtbeachten der Natur-- sie verlässt ihre Gemächer, doch nicht um dem Wasserfall zu lauschen-- zu ihrem Untergang beiträgt, denn Parisinas Liebe ist ja auch gegen die Natur. Wenn auch ihre Liebe zum Stiefsohn kein Inzest ist, wie wir schon betont haben, so verletzt sie doch das natürliche Empfinden. Der Leser selbst wird zuerst nicht vom Wasser, dafür aber von der Nachtigall irregeführt, denn sie ist mit Alliterationen umgeben, deren Klang sanft die Ohre streichelt, aber deren Sinn, wir hören von "vows, sweet wisper´d words, wind and waters", auf das Verwehen und Vergehen hinweist. Parisina ihrerseits bemerkt die Nachtigall überhaupt nicht, "she listens--but not for the nightingale."[143] Dadurch aber, dass Parisina auch die Nachtigall nicht beachtet, erhält dieses Bild einen neuen Sinn. Es handelt sich hier nicht um den romantischen Liebesvogel, wie man zuerst meinen könnte, sondern um den klassischen Boten des Todes, der schon das Ende Agamemnons mit seinem Gesang angesagt hat.

Auch Azo ist von Stimmen des Todes umgeben. Aber zum Unterschied von Parisina hört er diese Stimmen sehr wohl,

> /he/ listened to each broken word:

143) Byron, "Parisina", Zeile 21.



> he hears-- ...
> As if the Archangel´s voice he heard?[144)]

Und es kommt noch schlimmer, denn es wird auf das Jüngste Gericht hingewiesen:

> When he shall wake to sleep no more
> And stand the eternal throne before ...[145)]

Auch am Ende des Gedichtes, das das Leben Azos nach dem vollstreckten Urteil schildert, finden wir wieder eine Naturbeschreibung. In dieser wird Azo mit einem Baum verglichen, der einmal vom Blitz getroffen wurde. Von diesem Vergleich und von der Tatsache, dass das Ende des Gedichtes gewissermassen Azo allein gehört, leitet Elledge seine Auffassung, dass Azo die Hauptgestalt sei, her.[146)] Doch scheint es uns, wie wir schon erwähnt haben, dass Elledge nicht genügend beachtet, wie Byron Parisina handeln lässt und wie er sie dargestellt hat. Ist doch sie es, die zuerst zum Stelldichein kommt, sie ist es, die wartet. Damit werden aber die üblichen Rollen vertauscht, denn für gewöhnlich wartet der Liebhaber. Ferner ist in der vierten Strophe nur von Parisinas Angst vor der himmlischen Strafe die Rede--"<u>the Heaven she fears will not forgive her</u>"[147)]--während Hugo einfach zu Bett geht und der Dichter ihn dort ohne

144) <u>Ibid</u>., Zeile 82-84. 145) <u>Ibid</u>., Zeile 87-88.
146) Elledge, <u>op</u>. <u>cit</u>. S. 33.
147) Byron, <u>op</u>. <u>cit</u>., Zeile 56.



weiteres Aufhebens seinen Sehnsüchten überlässt.

Wir sehen Parisina vor Gericht wieder, wo sie aller Augen auf sich zieht, "she stood", erzählt der Dichter, "all pale and still". Sie ist nicht imstande zu sprechen und als sie in Ohnmacht fällt, fällt sie wie eine Statue, "more like a monument of Azo´s wife". Die Szene im Gerichtssaal lässt unseres Erachtens mehrere Möglichkeiten der Deutung zu. Einmal können wir sie vom Anfang bis zum Ende als Gesellschaftskritik lesen, besonders wenn wir unser Augenmerk auf die Ritter richten, die sich nicht rühren, die schöne Dame zu verteidigen, weil sie sich durch ihr Verhalten aus der Gesellschaft ausgeschlossen hat. Noch am Tage vorher hätte ein Stirnrunzeln Parisinas für jeden einzelnen von ihnen genügt, sich ihr zuliebe totschlagen zu lassen. Der Dichter wird hier zum Reporter, aber ohne zu kommentieren. Die Heuchler entlarven sich sowieso von selbst. Jeder in dieser Versammlung ist nur darauf bedacht, die eigene Haut zu retten. Aber schauen wir uns diese Versammlung an: Hier ist Parisina, neben ihr Hugo, der sich nicht getraut, sie anzusehen--"he dared not throw/ One look upon that death-like brow!"[148]--ihnen gegenüber die Ritter:

All silent and unheeding now

148) Ibid., Zeile 194-5.



> With downcast eyes and knitting brow
> And folded arms, and freezing air ...[149)]

Hier sehen wir eine weitere Möglichkeit der Deutung. Parisina in ihrer bewegungslosen Schönheit gemahnt an Medusa. Wie diese lähmt sie die Männer im Gerichtssaal und nimmt ihnen die Kraft zum Handeln. Es ist Parisinas Schönheit, von der alles Unheil gekommen ist. Ob man Byrons Parisina als "schön wie die Sünde" bezeichnet oder von ihrer "sündhaften Schönheit" spricht, dürfte gleich sein. Jedenfalls sind in Parisinas Person Sünde und Schönheit--sogar ihre Tränen sind schön--zu einer verführerischen Mischung vereint. Byron, so meinen wir, gestaltete nicht allein eine Familientragödie, sondern die Tragödie der Schönheit, die, einer einzigen Frau im Übermass zu eigen, zur Sünde verleitet und zum Tode führt.

Mitunter wird von der Literaturkritik die Zugehörigkeit von Byrons Werk zur englischen Romantik angezweifelt. Unseres Erachtens ist "Parisina" ein Werk, das vorzüglich geeignet ist, diese Zweifel zu zerstreuen, denn wir finden nichts als romantische Züge. Solche sind zum Beispiel das sich Hingeben an leidenschaftliche Gefühle, die exzentrisch handelnden Personen: hier regiert die Schönheit und nicht die Vernunft, das Individuum stellt sich gegen die Gesell-

149) _Ibid._, Zeile 162-64.



schaft, denn Parisina im Garten mit Hugo und Hugos Anklagerede gegen den Vater stellen eine Missachtung der Spielregeln der Gesellschaft dar, nicht nur in diesem Ferrara von Ann Rathcliffs Gnaden.[150] Der Einfluss der Gothic novel ist überhaupt im ganzen Werk spürbar, besonders aber in der Hinrichtungsszene. Dem Leser bleibt dort nichts erspart. Wir erleben jeden Augenblick vom Glitzern des Beiles in der Sonne bis zum letzten Zittern der Lippen Hugos, dessen Tod dann den entsetzlichen Schrei Parisinas auslöst. Doch lenkt dieser Schrei die Zuschauer vom Anblick des Körpers des Gerichteten ab und weist in eine andere Welt, denn "That horrid voice ascends to heaven." Was mit Parisina nachher geschieht, ist unbekannt, weder "tomb" noch "memory" erinnert an Parisina und Hugo. Deshalb können wir vielleicht das Gedicht Byrons auch als Grabrede, als Elegie auf den Tod Parisinas und Hugos lesen oder es als imaginären Grabstein für die Liebenden betrachten. Das letztere erscheint uns besonders im Hinblick auf die Gesellschaftskritik, die ohne Zweifel in diesem Gedicht enthalten ist, berechtigt.

In einem noch höheren Masse als Byrons "Parisina" trägt in Lope de Vegas Stück eine Untersuchung der Form zum Ver-

150) Russel Noyes, English Romantic Poetry and Prose, S. XX-XXVII.



ständnis des Ganzen bei, gibt es doch zwei Möglichkeiten, *El castigo sin venganza* zu lesen: einmal als Drama, das ist selbstverständlich, dann aber auch als eine Reihe von Gedichten, die teils lyrischen, teils erzählenden Inhalts sind. Diese Gedichte sind als eine Art Sprache verwendet, die durch die Wahl der Form die Bedeutung des Gesagten erhellt. Zugleich benützt Lope de Vega die strengen Formen als ein Mittel, die Verworrenheit der Gemüter mit Geist und literarischer Bildung zu glätten. Aber gerade diese Betonung der Form lässt die Unordnung im Innern der Personen um so mehr hervortreten. Lope de Vega selbst hat uns eine Erklärung gegeben, wie er seine Wahl der poetischen Formen verstanden wissen will. Deshalb lassen wir hier zunächst Lope selbst sprechen. In seiner *Arte nueva de hacer comedias* stellt er unter anderem folgende Regeln auf:

> Descriua los amantes con afectos
> Que mueuan co[n] estremo a quie[n] escucha.
> Los soliloquios pinte de manera
> Que se transforme todo el recitante,
> Y con mudarse a sí mude al oyente.
> ...
> Remátense las scenas con sentencia,
> Con donayre, con versos elegantes,
> Do suerte que, al entrarse el que recita,
> No dexe con disgusto al auditorio.
> ...
> Acomode los versos con prudencia.
> A los sujetos de que va tratando:
> Las dézimas son buenas para quexaz;
> El soneto esta bien en los que aguarda[n];
> Las relaciones piden los romances,
> Aunque en otauas lucen por estremo;
> Son los tercetos para cosas graues;
> Y para las de amor, las redondillas. 151)



Lope de Vega hat sich natürlich nicht in allen seinen Stücken an diese Regeln gehalten, aber in El castigo sin venganza hat er sie ziemlich genau befolgt. Er stattet dort seine Liebenden mit leidenschaftlichen Gefühlen aus, welche den Zuschauer mitreissen, die Monologe dienen dazu, den Sprecher, das ist die betreffende Figur, mit sich ins Reine kommen zu lassen und zugleich die Meinung der Zuhörer in einer gewünschten Richtung zu beeinflussen. Die einzelnen Szenen schliessen "anmutig" mit eleganten Aussprüchen, sodass der Zuhörer keinen Grund hat, über den Sprecher verstimmt zu sein. Ausserdem sind die Verse dem Thema, das sie behandeln, angemessen. Lope benützt décimas für Klagen und Beschwerden, el soneto schildert den verworrenen Zustand von Federicos Gefühlen, Tatsachen werden in romances erzählt und da in Angelegenheiten der Liebe redondillas zu bevorzugen sind, macht Lope sehr viel Gebrauch von ihnen.

Um die Richtigkeit des Gesagten aufzuzeigen, wollen wir zunächst den Monolog Casandras und den des Herzogs untersuchen. Am Beginn des zweiten Aktes erklärt Casandra:

151) Lope de Vega, El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid: 1971. S. 296-7, Vers 270-6; 294-7; 305-12. Der Text dieser Ausgabe entspricht dem Text der Ausgabe von 1613.



No hay alteza con tristeza
y mas si bajezas son.[152]

Anschliessend vergleicht sie ihr Leben mit dem einer *ruda villana*, wobei ihr das Leben der Bäuerin viel begehrenswerter erscheint als ihr eigenes, denn sie ist überzeugt, dass das einfache Leben einer Kette von Liebesnächten gleicht. Natürlich sind Casandras Träume falsch, aber die *décimas*, in denen sie den Regeln getreu ihre Klagen und die Begründung dieser Klagen--der Herzog schenkte ihr nur eine einzige Nacht--vorbringt, stimmen. Gerade dieser Gegensatz von sprachlicher Form, die genauestens beachtet wird, und der sittlichen Formlosigkeit des Herzogs, von der in diesen Zeilen die Rede ist, machen das Reizvolle dieses Monologes aus. Wenn Casandra ausruft:

Basta ser un hombre ingrato
sin que sea descortés;
y es mejor, si causa es
de algún pensamiento estraño,
no dar ocasión al daño,
que remediarle después ...[153]

dann hat sie ihre *bajeza* überwunden, sie weiss, was sie tun wird, nämlich dasselbe wie der Herzog, sie wird sich genau so benehmen wie er und die Form nicht beachten.

Der Monolog des Herzogs ist ein Seitenstück zu dem Casandras. Solange der Hezog uninteressante Briefe liest, spricht er in harmlosen Reimpaaren. Von dem Augenblick an

152) *El castigo*, Z. 996-7. 153) *Ibid.*, Z. 1068-74.



aber, wo er erkennt, was geschehen ist, spricht er wie Casandra in décimas. Er tut das so lange, bis er sich zum Entschluss zu strafen, nicht sich zu rächen, durchgerungen hat. Sich selbst versucht er zu beruhigen, wenn er überlegt, dass

> Castigarle no es vengarme,
> ni se venga el que castiga, ...[154]

Auch dieser Monolog lebt vom Gegensatz von gebändigter Form und ungebändigten Gefühlen. Da der Herzog eigene Worte für die Grösse des Unrechts, das ihm angetan wurde, anscheinend fehlen, lässt Lope de Vega ihn biblische Vergleiche gebrauchen: Federico ist Absalón und er, der Herzog selbst, ist schlimmer daran als Bersabé oder Uriás. Ein öffentliches Gericht über die Sünder gibt es nicht, aber es gibt ein imaginäres in den Gedanken des Herzogs. Bei diesem Gerichtsverfahren geht es ganz nach Vorschrift zu. Zuerst finden wir eine Begründung, warum das Verfahren überhaupt angestrengt wurde und warum es geheim bleiben muss:

> Esto disponen las leyes
> del honor, y que no haya
> publicidad en mi afrenta
> con que se doble mi infamia.[155]

Federico bleibt auch nicht ohne Verteidiger, es sind "amor y sangre". Doch die Gegenklage weist auf "la infamia y la vergüenza" hin und so bleibt das Urteil bestehen, ein

154) Ibid., Z. 2546-47. 155) Ibid., Z. 2850-53.



Urteil, das "*de la razón presidiendo*" gefällt wurde. Da "*la razón*" beteiligt war, brauchten wilde Gefühle nicht mehr von der Form in Schach gehalten zu werden und Lope de Vega benützte daher für diese Überlegungen des Herzogs, in denen es für den Herzog um Tatsachen geht, die einfacheren *romances*. Den formalen Höhepunkt des Dramas stellt jedoch ohne Zweifel Federicos Sonett dar, welches er im zweiten Akt spricht. Dort fragt sich Federico selbst:

> ?Qué buscas, imposible pensamiento?
> Bárbaro, ?qué me quieres? ?Qué me incitas?
> ?Por qué la sin razón me quitas,
> donde volando aun no te quiere ed viento?
> Detén el vagaroso movimiento;
> que la muerte de entrambos solicitas;
> déjame descansar, y no permitas
> tan triste fin a tan glorioso intento.
> No hay pensamiento, si rindió despojos,
> que sin determinado fin se aumente;
> pues dándole esperanzas sufre enojos.
> Todo es posible a quien amando intente;
> y sólo tú naciste de mis ojos,
> para ser imposible eternamente.[156)]

Federico spricht gewissermassen zu seinen eigenen Gedanken, welche dorthin fliegen, wohin nicht einmal der Wind sich ihnen zu folgen getraut. Ratlos bittet er sich ausruhen zu dürfen, denn seine Wünsche sind gefährlich, ihre Erfüllung wäre schlimmer als wenn sie vergeblich wären. Die Liebe macht es für gewöhnlich möglich, Hindernisse zu überwinden, aber in Federicos Fall bringt die Hoffnung auf Er-

156) *Ibid.*, Zeile 1797-1810.



füllung nur grösseres Leid. Liest man dieses Sonett für sich allein, dann ist es nur ein anderes Beispiel für ein Liebesgedicht, in welchem der Liebende seine Sehnsüchte und Wünsche laut werden lässt, aber im Zusammenhang dieses Dramas der ehebrecherischen Liebe, kommt ihm eine erhöhte Bedeutung zu. Die Worte "y no permitas/ tan triste fin a tan glorioso intento" sind mehrdeutig. Der "intento" kann nämlich beides sein, sowohl ein Wunsch Federicos, seiner Begierden Herr zu werden, als auch der Wunsch nach Erfüllung seiner Sehnsüchte. Dass diese Absichten "glorioso" sind, passt in beiden Fällen, denn der Impuls zu widerstehen erhöht die Leidenschaften genauso, wie die Versuchung nachzugeben. Diese Leidenschaften sind es, die hinter Federicos aufrührerischen Gedanken stehen. Wie er sich auch dreht und wendet, er sieht nur Schmerz. Er hat die Möglichkeit der freien Wahl verloren. Da nichts in diesem Sonett darauf hinweist, ob Nachgeben oder Widerstehen vorzuziehen ist, so hat die Entscheidung, die Federico nicht selbst fällen kann, von aussen zu kommen, das heisst, jemand anderer hat sie für ihn zu fällen. Zugleich ist mit dieser Haltung Federicos die letzte Möglichkeit einer untragischen Lösung des Konflikts vertan. Nun nimmt Casandra das Geschick ihrer Liebe in ihre Hände und sie weiss, was sie will. Der dramatische Kontrast in dem Verhalten der beiden zeigt sich auch in der Form, denn Casandras Rede,



die folgt, erweist sich als eine alles überrollende Flut von quintillas.

In diesen Zusammenhang gehört auch Auroras Beschreibung der Liebe. Ihre Liebe ist "amor honesto", sie kennt kein Abweichen von den Regeln. Auroras Monolog ist belehrend, er hat Berichtcharakter. Unwillkürlich fühlt man sich an ein braves Kind erinnert, das seine Verse gründlich gelernt hat und sie nun ordentlich der Reihe nach aufsagt. Obwohl der Herzog sie kennen müsste, stellt sie sich vor: "Yo soy, invicto Duque, tu sobrina." Erst dann legt sie ihre Vorstellungen von der idealen Liebe und Ehe dar. Dass diese beinahe hausbackene Liebe an die Leidenschaften Federicos und Casandras nicht heranreicht, zeigt sich vielleicht auch darin, dass die Liebesverse schlechthin, die redondillas, Auroras Rede zwar einfassen, aber ihre Rede selbst nur in sestinas geschrieben ist. Aber schliesslich ist die Gestalt der Aurora ja nicht als die einer grossen Liebenden angelegt, sie hat andere Aufgaben zu erfüllen. Vor allem ist sie diejenige, die den Ehebruch, sozusagen in einer Mauerschauszene, beobachtet, denn sie sah Casandra und Federico "en el cristal de un espejo." Was der Zuschauer im Theater sieht, ist das Entsetzen und die Verwirrung Auroras, nicht was wirklich geschah. Aber auch Auroras Augen haben nicht unmittelbar den Liebenden zugesehen, ein drittes Auge war zugegen, die Kristallschei-



be des Spiegels, die fühllos reflektierte, was ein fühlender Spiegel dann aufnahm. Diese Rolle des fühlenden Spiegels ist Auroras Rolle. Sie wird sogar als der "claro espejo" bezeichnet, vor allem ihrer Unschuld und ihrer Geradheit wegen, nachher aber wird sie zum Spiegel Casandras, denn sie tut daselbe wie jene. Als sie sich von Federico vernachlässigt sieht, lässt sie sich die Galanterien des Marqués gefallen und sie ermutigt ihn--wie Casandra Federico--um ihre Hand anzuhalten. Ja, ihr Betragen ist so, dass die Diener aufmerksam werden: !Con qué libertad la toma de la mano, y se van juntos![157] sagt Batín zu Federico, der beobachtet hat, wie Aurora dem Marqués ein Band schenkte und dann sich von ihm in den Garten führen liess. Aber Aurora ist frei, da ihr ja Federico, das Verhalten des Vaters spiegelnd, auch nicht die Treue hielt. Was überhaupt von dem Ganzen zu halten ist, sagt der Herzog schon bald nach dem Beginn des Stückes zu Ricardo:

?Agora sabes, Ricardo,
que es la comedia un espejo,
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, lacasada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor, ...[158]

Die comedia, das Stück also, ist selbst nur eine Art Spiegel, in welchem uns ein Beispiel gezeigt wird. Wofür

157) Ibid., Z. 1748-49. 158) Ibid., Z. 214-41.



dieses Stück als Beispiel steht, erfahren wir von Batín, der ja überhaupt immer alles im Voraus zu wissen scheint, als er Federico erklärt:

> Dices bien; que alguna vez
> entre muchos caballeros
> suelo estar, y sin querer
> se me viene al pensamiento
> dar un bofetón a uno,
> u mordelle del pescuezo.
> Si estoy en algún balcón,
> estoy pensando y temiendo
> echarme dél, y matarme.
> Si estoy en la iglesia oyendo
> algún sermón, imgino
> que le digo que está impreso.
> Dame gana de reir
> si voy en algún entierro;
> y si dos están jugando,
> que les tiro el candelero.[159)]

Batín spricht von lauter verbotenen Dingen, die jeder schon einmal in seinen Träumen getan hat, die jeder in Wirklichkeit einmal tun möchte. Von dieser Szene ausgehend gibt es noch eine andere Lesart des Stückes, nämlich als ein Beispiel für die Bezauberung, die vom Verbotenen ausgeht, als ein Beispiel für die Schönheit der Sünde, die unwiderstehlich ist. In Lope de Vegas Stück allerdings ist die Sünde nicht nur schön, weil eine schöne Dame verlockt, sondern weil wir sie im Gewande von Lope de Vegas Form sehen, die vollkommen ist.

Eine Frage bleibt noch zu beantworten: Sind alle diese

159) Ibid., Z. 934-51.



Parisinastücke als historische Novellen und Dramen anzusehen oder nicht? Auf jeden Fall gilt für alle Werke, dass sie zwar ein historisches Kleid tragen, dass dieses Kleid jedoch nicht immer den gleichen Schnitt hat, sondern vielmehr der jeweiligen Mode und dem Geschmack der Zeit der Entstehung angepasst ist. Wir haben gesehen, dass nur das Motiv der Verführung, der als inzestiös angesehene Ehebruch mit dem Stiefsohn, der sexuelle Vater-Sohn-Konflikt und die Strafe sich immer gleich bleiben. Die Charaktere der Personen und ihre Beweggründe für ihr Handeln aber ändern sich von Stück zu Stück. Ja nicht einmal der Schauplatz Ferrara bleibt sich gleich. Dieses Ferrara ist ein Ort der Phantasie. Bei Bandello ist es nicht mehr als ein Name, denn seine Zuhörer kennen Ferrara, das sich 1524 sicherlich nicht allzusehr von dem Ferrara des Jahres 1425 unterschied. Lope de Vegas Ferrara dagegen liegt ganz bestimmt nicht in Italien sondern in Madrid, das Stück wurde ja auch im spanischen Kostüm der Zeit und nicht in italienischer Tracht aufgeführt.[160)] Byrons Ferrara, das wurde schon gesagt, gehört in das Italien von Mrs. Radcliff. Kassner, Bergman und D´Annunzio zeichnen ein Ferrara, das überall sein kann, denn es hat keinen Ort, nur eine Zeit und die ist trotz des

160) C. A. Jones, Introduction to _El castigo sin venganza_, S. 5.



historischen Namens 1900 und nicht 1425. Für einen Dichter der Dekadenz ist es nicht mehr möglich, aus Gründen der Ehre und der Staatsraison Parisina zu strafen, denn weder Ehre noch Staatsraison sind für ihn massgebend. So sucht er nach anderen Gründen für die Strafe, deshalb wird der Vater als Sadist gezeichnet. Aber nicht nur die Väter, auch die beiden Frauen bei D'Annunzio scheinen eines Psychiaters zu bedürfen. Da es sich aber um eine Oper handelt, verlangt natürlich niemand ein normales Verhalten und deshalb enden die Gestalten auch nur in einem Burgverliess und nicht in einer Zelle in der Irrenanstalt.

Was aber alle Dichter von Bandello bis D'Annunzio im selben Masse fesselt, ist die Wirkung des Schönheit, die jeder an einem Musterbeispiel vorführt. Diese Schönheit trägt aber weder zum Glück der schönen Frau, noch zum Glück der Männer, die sie umgeben, bei und zwar darum, weil die Schönheit immer nur eine Hülle ist, die einerseits die Unordnung der Gefühle verbirgt, aber andererseits gerade das zu entdecken verlockt, was verdeckt wird, nämlich das abstossende Antlitz der Sünde. Diese Sünde selbst bleibt immer gleich, es ist der Ehebruch. Was wir aber beobachten, ist die Wandlung der Ansichten: Erst ist der Ehebruch eine Sünde begangen aus Leidenschaft, am Ende ist die Leidenschaft die Entschuldigung für den Ehebruch, und die Sünden werden von den andern begangen, die die Strafe verhängen.



Immer aber ist der Anfang des Übels die Schönheit und Rilke behält recht, der am Beginn der ersten Duineser Elegie sagt: "Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang." Diese Seite des Schönen scheint uns das wichtigste Merkmal des Parisina-Stoffes zu sein.



BIBLIOGRAPHIE

A) WERKE, DIE DEN PARISIA-STOFF VERWENDEN

Bandello, Matteo. Novella XLIV. In Tutte le opere. A cura di Francesco Flora. 3a ed. I. Milano: Mondadori, 1952.

Bergman, Hjalmar. Parisina. In Samlade skrifter. Upplagen ridigerad av Johannes Edfelt. Bd. 9. Stockholm: Bonnier, 1949.

Byron, George Gordon. "Parisina". In The Poetical Works. Ed. by Ernest Hartley Coleridge. A new rev. and enl. ed. London: Murray, 1904.

D´Annunzio, Gabriele. Parisina. In Tragedie, sognie misteri. 8a ed. Tutte le opere di Gabriele d´Annunzio, a cura di Egidio Bianchetti, 1. Milano: Mondadori, 1964.

Kassner, Rudolf. Der Tod und die Maske: Philosophische Novellen. Neue Dichtung aus Österreich, 14. Wien: Berglandverlag, 1956.

Vega Carpio, Lope Félix. El castigo sin venganza. Ed. by C. A. Jones. Oxford Spanish Series. Oxford: Pergamon Press, 1966.

------El castigo sin venganza. Ed. by Cornelis Frans Adolf Van Dam. Groningen: Noordhoff, 1928.

1.) Zu Bandello:

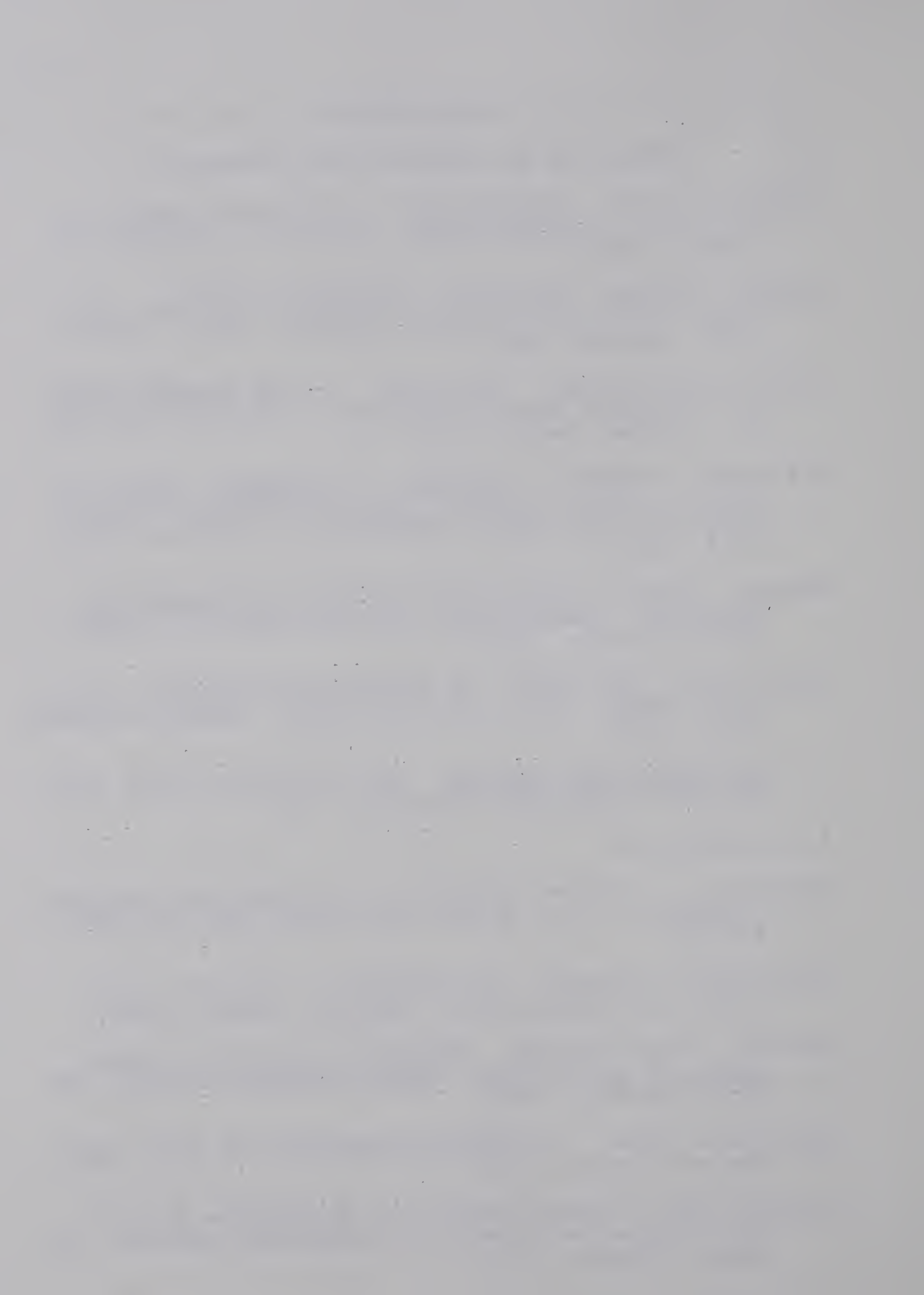
Borlenghi, A. "Matteo Bandello". In Letteratura italiana: I minori, t. II. Milano: Marzorati, 1956. Pt. II, 949-76.

Castiglione, Baldesar. Il Cortegiano. Annotato e illustrato da Vittorio Cian. Firenze: Sansoni, 1894.

Griffith, Thomas Gwynfor. Bandello´s Fiction: An Examination of the novelle. Modern Language Studies. Oxford: Blackwell, 1955.

Manginelli, Guido. Il Bandello novelliere ed altri saggi. Naples: Tirrena, 1931.

Pruvost, René. Matteo Bandello and Elisabethan Fiction. Bibliothéque de la Revue de Littérature Comparée, 113. Paris: Champion, 1937.



Russo, L. "Matteo Bandello novellatore ´cortegiano´". Belfagor, 16 (1961), 24-38.

2.) Zu Bergman:

Austin, Paul B. On Being Swedish: Reflections Toward a Better Understanding of the Swedish Character. London: Secker and Warburg, 1968.

Heuriques, Alf. Svensk litteratur efter 1900 (1900-1940). Stockholm: Forum, 1944.

Kistrup, Jens. "Hjalmar Bergman". In Fremmede digtere i det 20. arhunderde. Copenhagen: G. E. C. Gad, 1965. I., 343-356.

3.) Zu Lord Byron:

Beaty, Fred L. "Byron´s Concept of Ideal Love". Keats-Shelley-Journal, 12 (1963), 37-54.

Elledge, W. Paul. Byron and the Dynamics of Metaphor. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 1968.

Foakes, R. A. The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry. London: Methuen, 1958.

Gleckner, Robert F. Byron and the Ruins of Paradise. Baltimore: John Hopkins Press, 1967.

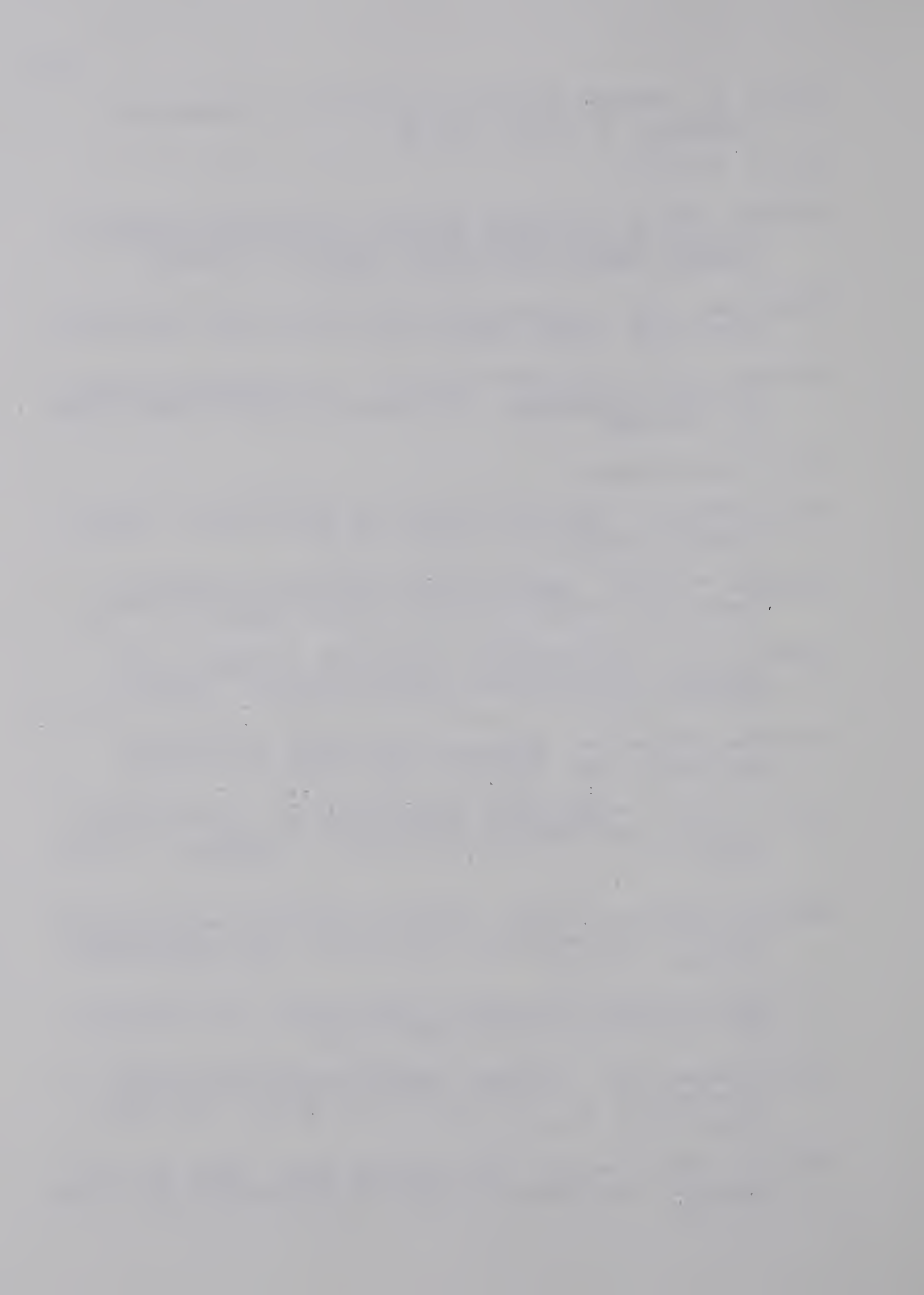
Hirdt, Willi. "Descriptio superficialis: Zum Frauenportrait in der italienischen Epik". Arcadia, 5 (1970), 39-57.

Marshall, William Harvey. "Byron´s Parisina and the Function of Psychoanalytic Criticism". The Personalist, 42(1961), 213-23.

-----The Structure of Byron´s Major Poems. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1962.

Noyes, Russel, ed. English Romantic Poetry and Prose. Selected and ed. with essays and notes. New York: Oxford Univ. Press, 1956.

Thorslev, Peter Larsen. The Byronic Hero: Types and Prototypes. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1962.



4.) Zu D'Annunzio:

Antongini, Tommaso. *D'Annunzio*. Boston: Little Brown, 1938.

L'Arte di Gabriele D'Annunzio: Atti del convegno internazionale di studio Venezia - Gardone Riviera - Pescara 7-13 ottobre 1963. A cura di Emilio Mariano. Verona: Arnoldo Mondadori, 1963.

Biandolillo, Francesco. *D'Annunzio e altri saggi, lettera- e critica*. Urbino: Argalia, 1963.

Biblioteca di letteratura popolare italiana. A cura di Severino Ferrari, 1882. Rept. Bologna, 1967.

Caraccio, Armand. *D'Annunzio: Dramaturge*. Université de Grenoble: Publications de la Faculté des Lettres, 3. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

Koppen, Erwin. *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Komparistische Studien; Beihefte zu "Arcadia" Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, 2. Berlin: Walter de Gruyter, 1973.

Lualdi, Adriano. "Mascagni, D'Annunzio e *Parisina*: Quattordici lettere inedite". *Qvaderni Dannunziani*, 30-31 (1965), 63-100.

Marzot, Giulio. *Il Decadentismo italiano*. Serie Storia della letteratura italiana. Bologna: Capelli, 1970.

Michelis, Eurialo de. *Tutto D'Annunzio*. Milano: Feltrinelli, 1960.

Sozzi, Giuseppe. *Gabriele D'Annunzio nella vita e nell' arte*. Collana Critica, 76. Firenze: La Nuova Italia, 1964.

5.) Zu Kassner:

Kassner, Rudolf. *Der Blinde schaut*. Eingeleitet von Theophil Spoerri. Ausgew. und mit einem Nachwort versehen von Victor Suchy. Stiasny Bücherei, 105. Graz: Stiasny, 1963.

Kensik, Alphons Clemens, Hrsg. *Rudolf Kassner zum achtzigsten Geburtstag: Ein Gedenkbuch*. Zürich: Rentsch, 1953.



Mason, Eudo C. "Rudolf Kassner zum Gedächtnis". Wort und Wahrheit, 15 (1960), 37-44.

Mühlberger, Josef. "Der Mensch mit Eigenschaften: Zum Tode Rudolf Kassners". Welt und Wort, 14 (č959), 136-38.

Ryan, Judith: Umschlag und Verwandlung: Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914). München: Winkler, 1972.

Wieser, Theodor. Die Einbildungskraft bei Rudolf Kassner: Eine Studie mit Abriss von Leben und Werk. Lausanne: Impr. Centrale, 1949. (These - Zürich).

6.) Zu Lope de Vega:

Adams, Charles Lindsay. Traditional and Novelsque Elements in the Development of Plot in the Dated Plays of Lope de Vega: A Dissertation. Stanford University, 1954.

Cossio, J. M. de. "El mote ´Sin mí, sin vos y sin Dios´, glosado por Lope de Vega". Revista de filología española, 20 (1933), 397-400.

Dunn, P. N. "Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega". Bulletin of Hispanic Studies, 34 (1957), 213-22.

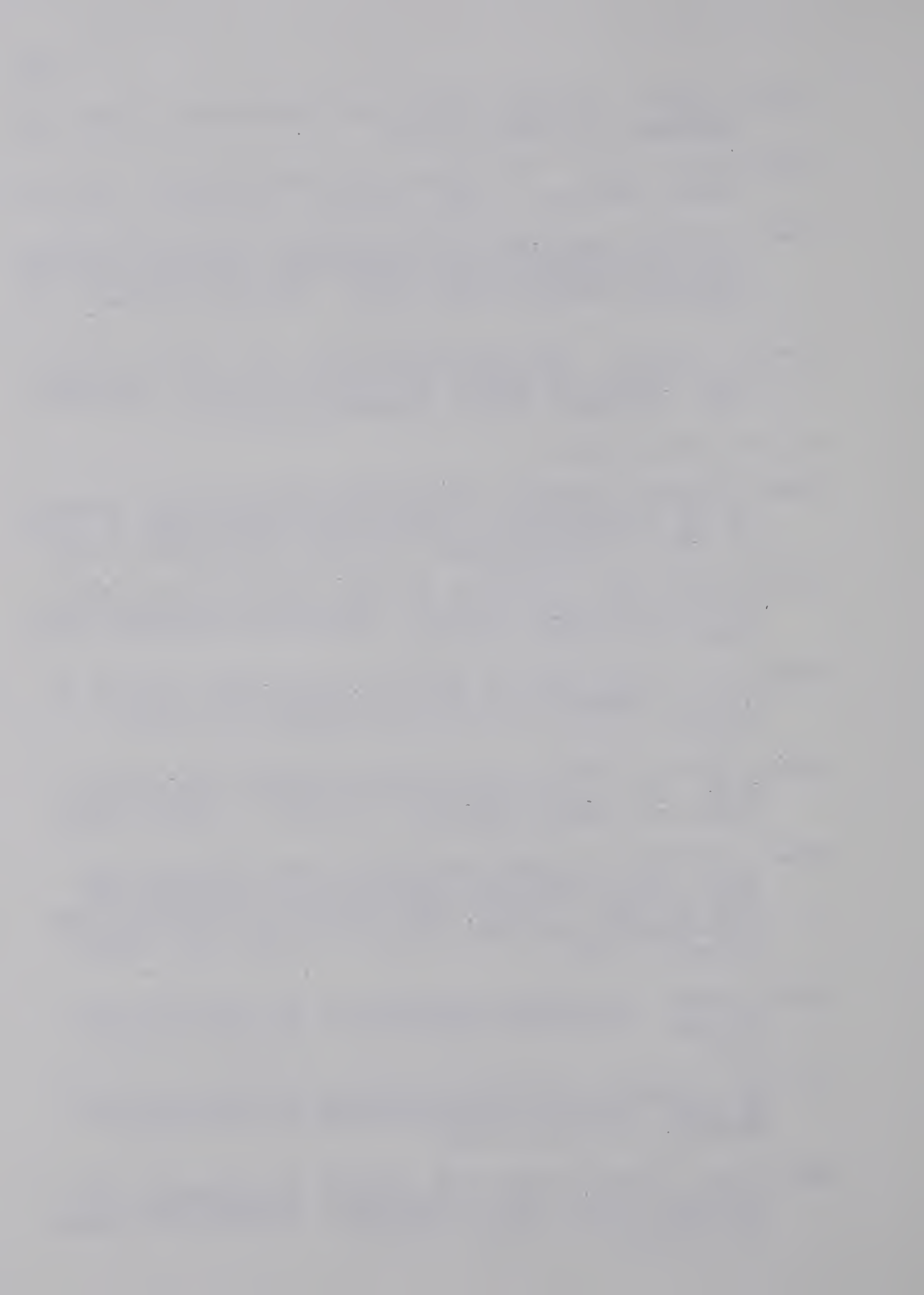
Gigas, Emile. "Etudes sur quelques comedias de Lope de Vega. III. El castigo sin venganza". Revue hispanique, 53 (1921), 589-604.

Hämel, Adalbert. Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen nebst chronologischem Verzeichnis der comedias von Lope de Vega. Studien über Amerika und Spanien: Philologischeliterarische Reihe, 1. Halle a.d. Saale: Niemeyer, 1925.

Marín, Diego. La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega. Colección Studium, 22. México: Andrea, 1958.

-----Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega. Estudios de Hispanófila, 2. Valencia: Editorial Castalia, 1962.

May, T: H. "Lope de Vega´s El castigo sin venganza: The Idolatry of the Duke of Ferrara". Bulletin of Hispanic Studies, 37 (1960), 154-82. .



Menéndez Pidal, Ramón. "El castigo sin venganza, un oscuro problema de honor". In El P. Las Casas y Vitoria. Colección Austral, 1286. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, 123-52.

-----De Cervantes y Lope de Vega. 6a ed. Colección Austral, 120. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

Montesinos, José F. Estudios sobre Lope de Vega. Nueva edición. Temas y estudios, 262. New York: Las Americas Publishing Company, 1967.

Morris, C. B. "Lope de Vega's El castigo sin venganza and Poetic Tradition". Bulletin of Hispanic Studies, 40 (1963), 69-78.

Parker, A. A. "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age". Tulane Drama Review, 4 (1959), 42-59.

Pring-Mill, R. D. F. "Introduction" to Lope de Vega, Five Plays. Translated by Jill Booty. Ed. with an Introduction by R. D. F. Pring-Mill. Mermaid Dramabook. New York: Hill and Wang, 1961.

Rennert, H. A. "Über Lope de Vegas El castigo sin venganza". Zeitschrift für romanische Philologie, 25 (1901), 411-23.

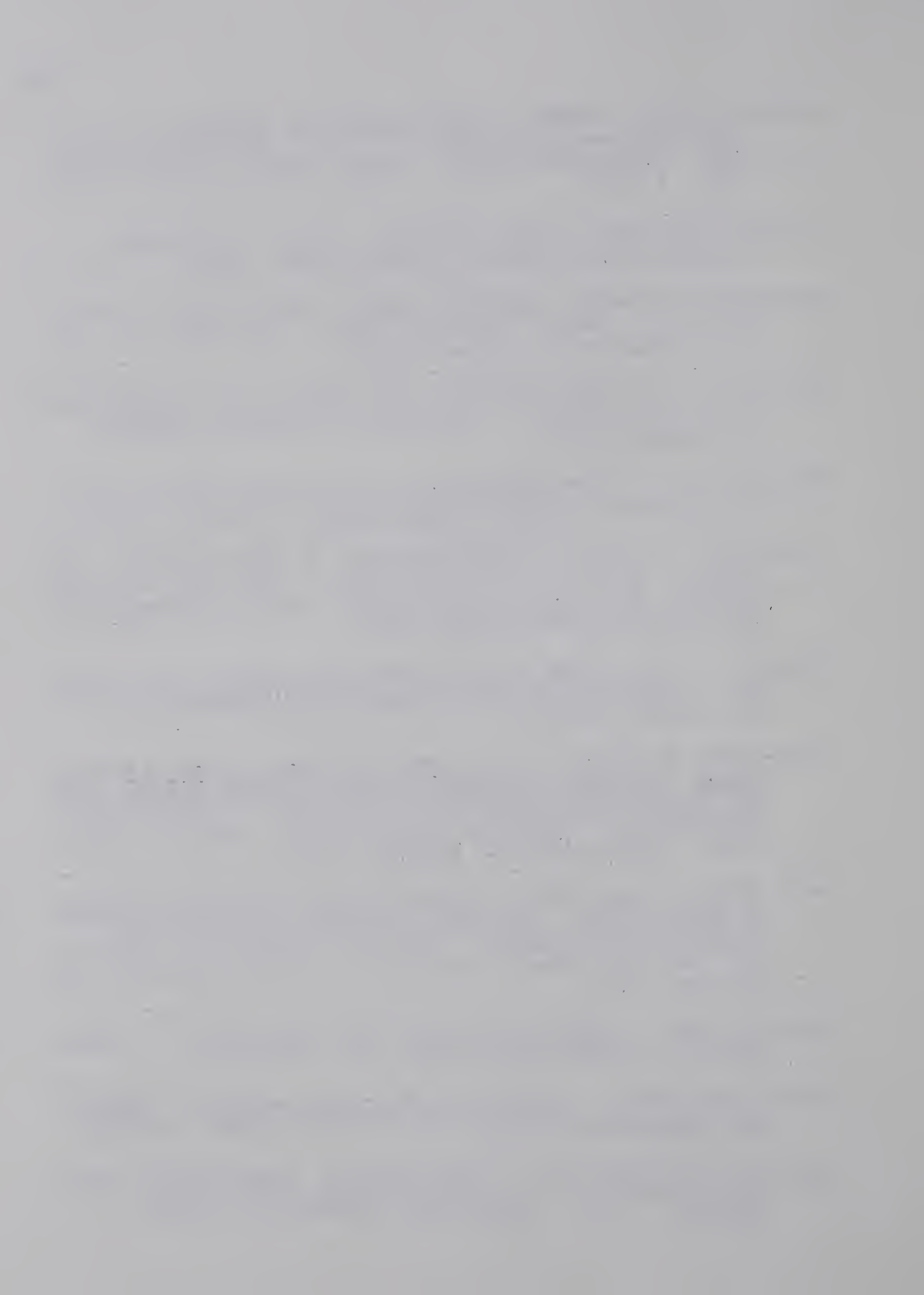
Ruiz-Lagos de Casto et al. Temas de Lope de Vega: Miscelánea literaria; homenaje a Lope de Vega Carpio. En el cuarto centenario de su nacimento. Papeles Universitarios. Granada: Colegio Mayor Isabel la Católica. Universidad de Granada, 1962.

Vega Carpio, Lope Félix. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Clásicos hispánicos, serie I, 11. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

Vossler, Karl. Lope de Vega und sein Zeitalter. 2. Aufl. München: Biederstein, 1947.

Wilson, Edmund M. "Cuando Lope quiere, quiere". Cuadernos Hispanoamericanos, nos. 161-162 (1963), 265-98.

Wurzbach, Wolfgang von. "Lord Byron's 'Parisina' und ihre Vorgängerinnen". Englische Studien, 25 (1898), 458-64.



B) ZUR THEORIE DER STOFFGESCHICHTE

Beller, Manfred. "Von der Stoffgeschichte zur Thematologie: Ein Beitrag zur komparativistischen Methodenlehre". Arcadia, 5 (1970), 1-38.

Bisanz, Adam John. "Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie:Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma". DVjs., 47 (1973), 148-66.

Frenzel, Elisabeth. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 3. Aufl. Kröners Taschenausgabe, 300. Stuttgart: Kröner, 1970.

-----Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 2. Aufl. Sammlung Metzler: Realienbücher für Germanisten, Abt. E: Poetik. Stuttgart: Metzler, 1963.

-----Stoff- und Motivgeschichte. Grundlagen der Germanistik, 3. Berlin: Erich Schmidt, 1966.

Levin, Harry. "Thematics and Criticism". In Grounds for Comparison. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1972. Pp. 91-109.

Trousson, Raymond. "Plaidoyer pour la Stoffgeschichte". Revue de Littérature Comparée, 38 (1964), 101-14.

-----Un Problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie. Paris: Minard, 1965.

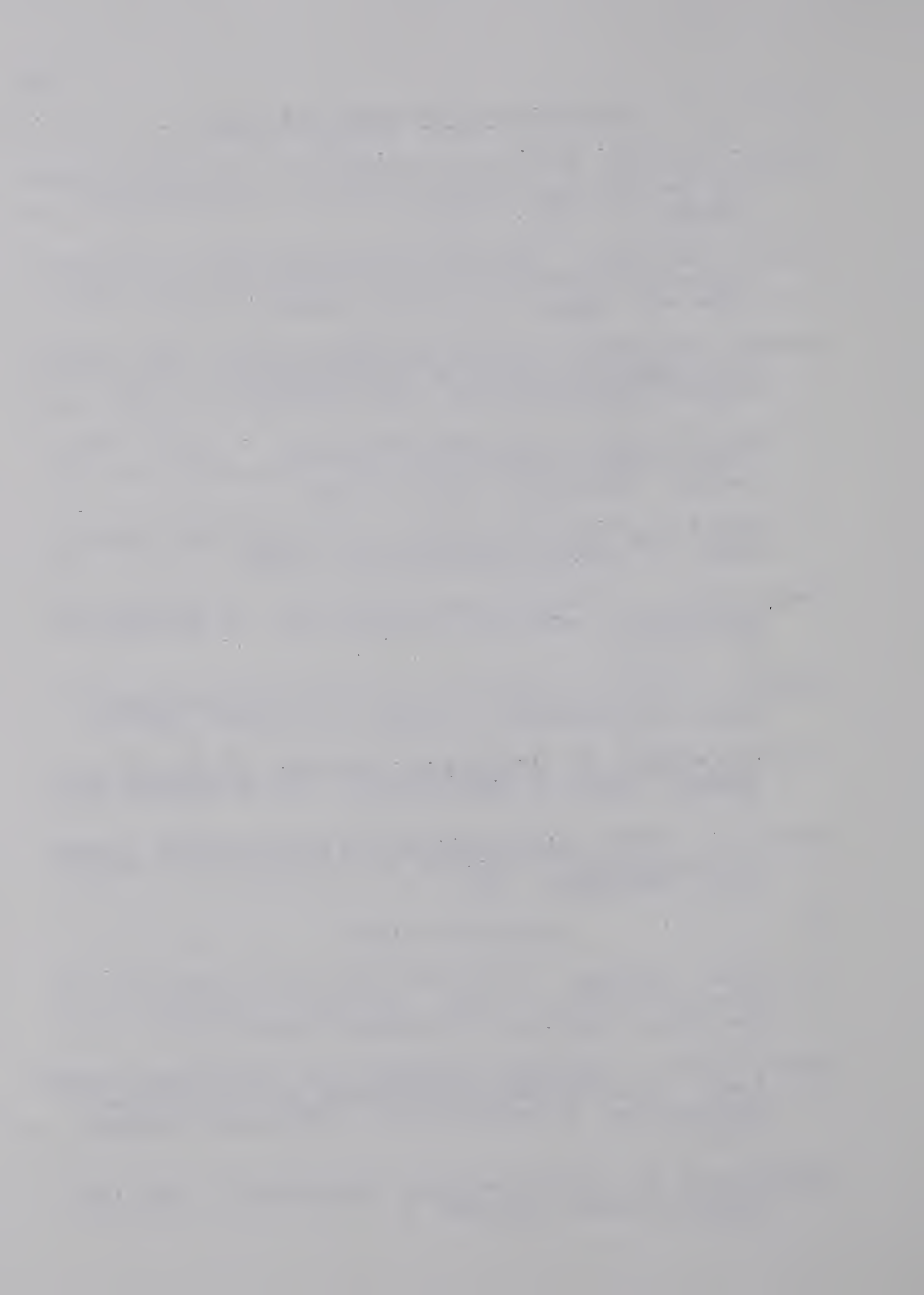
Weisstein, Ulrich. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Sprache und Literatur, 50. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.

C) ALLGEMEINE WERKE

Aristotle. Poetics. Translated with an introduction and notes by Gerald F. Else. Ann Arbor Paperbacks, 166. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1970.

Baehr, Rudolf. Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen, 16. Tübingen: Niemeyer, 1962.

Baumgärtner, K. "Interpretation und Analyse". Sinn und Form, 12 (1960), 395-415.



Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Hrsg. und mit einer Einführung von Walter Rehm. Universal Bibliothek. Stuttgart: Reclam, 1960.

Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 4. Aufl. Bern: Francke, 1963.

Dante Alighieri. *Inferno*. Italian text with English translation and comment by John D. Sinclair. New York: Oxford University Press, 1967.

Del Río, Angel. *Historia de la literatura española*. Ed. rev. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Elwert, Theodor. *Italienische Metrik*. München: Hueber, 1968.

Gardner, Edmund Garratt. *Dukes and Poets in Ferrara: A Study in the Poetry, Religion, and Politics of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*. 1904. Rpt. New York: Haskell House, 1968.

Goethe, Johann Wolfgang. "Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans". In *Goethes Werke*. II. Textkritisch durchges. und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. 6. Aufl. Hamburg: Christian Wegner, 1962.

Jost, François. *Essais de littérature comparée*. Vol. 2: *Europeana*. Fribourg, Suisse: Editions Universitaires, 1968.

Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 9. Aufl. Bern: Francke, 1963.

Nadler, Josef. *Literaturgeschichte des deutschen Volkes: Dichtung und Schriften der deutschen Stämme und Landschaften*. Berlin: Propyläen, 1938.

Noyes, Ella. *The Story of Ferrara*. 1904. Rpt. Nendeln: Kraus Reprint, 1970.

Piccolomini, Enea Silvio. *Historia Friderici III Imperationis*. Übersetzt von Theodor Ilgen. Monumenta, 18. Leipzig: Dyk, 1890.

Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavalo nella letteratura romantica*. 4a ed. Firenze: Sansoni, 1966.



Prescott, Orville. Princes of the Renaissance. New York: Random House, 1969.

Rank, Otto. Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Leipzig: Deuticke, 1912.

Rose, William. "Psychologie und Literaturwissenschaft". Übertragen von Klaus Möllmann. Sinn und Form, 8 (1956), 789-812.

Seidler, Herbert. Die Dichtung: Wesen, Form, Dasein. Kröners Taschenausgabe, 283. Stuttgart: Kröner, 1951.

Vahlen, Johannes. Beiträge zu Aristoteles Poetik. 2. Aufl., Leipzig: Schöne, 1934.

Wellek, René / Austin Warren. Theory of Literature. 3d ed. New York: Brace and World, 1962.

Zola, Emile. La Curée. In Les Rougon Macquart. I, p. 234-375. Collection L'Intégrale. Paris: Aux Editions du Seuil, 1969.

D) NACHSCHLAGEWERKE UND BIBLIOGRAPHIEN

Albrecht, Günter und Günther Dahlke. Internationale Bibliographie zur Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 3 Bde. Berlin: Volk und Wissen, 1969-71.

Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, 1945-1973. Hrsg. von H. W. Eppelsheimer und C. Köttelwesch. Frankfurt am Main: Klostermann, 1957-74.

Dizionario letterario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte letterature. Milano: Bompiani, 1956-57.

Foster, David W. and Virginia Ramos Foster. Manual of Hispanic Bibliography. U. of Washington Publications in Language and Literature, 18. Seattle: U. of Washington Press, 1970.

Goedeke, Karl. Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Dresden: Ehlermann; Berlin: Akademie Verlag, 1884-1959.



Klapp, Otto. *Bibliographie zur französischen Literaturwissenschaft, 1956-1972.* Frankfurt am Main: Klostermann, 1960-73.

Kosch Wilhelm, *Deutsches Literatur-Lexikon: Biographisches und bibliographisches Handbuch.* 2. vollständig neubearb. und stark erw. Aufl. Bern: Francke, 1949.

Langlois, Pièrre et André Mareuil. *Guide bibliographique des études litteraires.* Paris: Hachette, 1965.

MLA International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures. New York: Modern Language Association of America, 1957-72.

Romanische Bibliographie: Supplementheft zu ... der *Zeitschrift für romanische Philologie, 1909-1966.* Halle: Niemeyer, 1923-43; Tübingen: Niemeyer, 1957-72.

Rotunda, Dominic Peter. *Motif-Index of the Italian Novella in Prose.* Indiana Univ. Publications: Folklore Series 2. Bloomington: Indiana Univ., 1942.

Schneider, Max. *Deutsches Titelbuch: Ein Hilfsmittel zum Nachweis von Verfassern deutscher Literaturwerke.* Neudruck der 2. Aufl. Berlin 1929. Berlin: Haude und Spener, 1965.

Simón Diáz, José. *Manual de bibliografia de la literatura española.* Barcelona: Gili, 1963.

Thieme, Hugo P. *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930.* 3 vols. Paris: Droz, 1933.

